Shuichi Kato

formă
stil
tradiţie

Editura Meridiane

Biblioteca de artă

339

Shuichi Kato

Biografii. Memorii. Eseuri

formă
stil
tradiţie

formă, stil, tradiţie

Eseurile cuprinse în această carte se referă la arta japoneză din diferite perioade. La prima vedere s-ar părea că au doar o vagă legătură între ele; toate sînt însă legate de probleme fundamentale ale artei în general. (...)
Astfel, scopul acestei cărţi nu este să prezinte o privire de ansamblu asupra istoriei artei japoneze, nici să-i prezinte cititorului interesante obiecte de artă japoneză, ci să expună cîteva idei privind semnificaţia artei în contextul unei culturi anume. Sper că toate acestea vor stimula gîndirea cititorului şi că vor fi utile pentru aplicări la diverse situaţii.

SHUICHI KATO

SHUICHI KATO
Form, Style, Tradition
University of California Press
Berkeley and Los Angeles, California
University of California Press, Ldt.
London, England
Copyright © 1971, by
The Regents of the University of California

Toate drepturile asupra prezentei ediții
sînt rezervate Editurii Meridiane

Shuichi Kato

formă
stil
tradiţie

CONSIDERAŢII DESPRE ARTA ŞI SOCIETATEA JAPONEZĂ

Traducere de
SUZANA MIHALESCU
Cuvînt înainte de
DUMITRU MATEI

Pe copertă:
HOKUSAI
Podul de pe riul Koju, fragment
din seria *Privelişti de pe
poduri celebre*
Biblioteca Academiei R.S.R.,
Cabinetul de stampe

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1982

CUVÎNT ÎNAINTE

Această carte are virtuțiile unei veritabile introduceri în formula estetică și în problematica semiologică particulară a artei japoneze, într-o arie de experiență artistică dominată de principii calitativ deosebite în raport cu praxis-ul artistic european în genere. Inedita și fascinanta gamă de considerații emană dintr-o lume altfel structurată și interiorizată, avînd cu totul alt timbru sufletesc decît al nostru, al europenilor, din cadrele unei umanități care a promovat în artă un simbolism extrem de complex și subtil, închegat în categorii de orientare, de trăire și de creație de uimitoare și nelntrecută originalitate. Varietatea și bogăția discursului, armonioasele articulații compoziționale ce leagă suita de eseuri care compun materia cărții, dar cu deosebire modul în care autorul, istoricul de artă nipon Shuichi Kato[1] *— un istoric dublat de un pătrunzător sociolog și estetician — caută raporturile de consonanță dintre istoria societății japoneze și arta ei, ca și modul scin-*

[1] Shuichi Kato este profesor de cultură asiatică la Universitatea Liberă din Berlin și autorul a numeroase lucrări romane și articole. Dintre acestea citățm: *Jurnal din Tokio (Tokyo Nikki)*, *Eseuri despre societatea japoneză contemporană*, *Într-un oraș maritim (Umibe no Machi nite)*, *Eseuri despre istoria gîndirii japoneze*, *Eseuri despre artă (Geijutsu Ron Shu)* și *Născut în zodia oilor (Hitsuji no Uta)*, o lucrare autobiografică. Acestora li se adaugă, firește, volumul de față, scris în limba japoneză și tradus în engleză de John Bester, versiune după care s-a efectuat și traducerea în română.

telelor prin care el pune în valoare condițiile complexe de evoluție ale artei japoneze — iată cîteva din motivele mai importante pentru care, călduros, recomandăm cititorilor și iubitorilor de artă români lectura acestei extrem de utile și interesante cărți. Autorul conduce lectorul în miezul adevăratelor probleme — străvechi și contemporane — ale artei japoneze. Specialiștii atenți la aspectele interdisciplinare se vor găsi antrenați în orizonturi de cercetare în care istoria și critica de artă devine estetică sau în paliere de analiză în care estetica devine istorie și critică de artă și toate la un loc filosofie. Condiția artistului contemporan este, de asemenea, pusă în termeni cunoscuți, de altminteri, și la noi, anume în sensul că ei se află în situația de a oferi rezolvări artistice la confluența dintre cultura industrială și cultura tradițională, așadar sub exigențele universalității și universalizării limbajului artistic — proces declanșat de era noastră tehnologică — și ale specificului sensibilității artistice care se dezvoltă, în continuare, din fondul cultural național. Shuichi Kato reia aici mai vechea problemă a raportului național-universal, *dar din perspectiva unei ambianțe culturale care oferă nu numai date inedite, ci și sugestii de certă valoare pentru îmbogățirea și nuanțarea teoretică a acestui raport. Teoreticienii noștri în ale artei au binevenitul prilej de a sesiza și cunoaște complexitatea modului de a aborda relația național-universal într-o altă sferă de referință decît cea europeană.*

În cazul Japoniei moderne, impactul industrializării este foarte extins, dar tradiția artistică rămîne încă adînc înrădăcinată în viața națională. Această situație este investigată din unghiul celor două mari tendințe care au particularizat și continuă să particularizeze arta japoneză. Prima rezidă în aceea că diverse tipuri de artă generate în diverse perioade istorice nu s-au înlocuit reciproc, ci au coexistat și au rămas mai mult sau mai puțin creative din primul moment al apariției lor. Astfel încît — spune Shuichi Kato — nici o formă majoră de artă nu a fost înlocuită cu alta. Practic, nici un stil nu a dispărut vreodată. „Cu alte cuvinte, istoria

artei japoneze nu este istoria unor succesiuni, ci istoria unor suprapuneri".

Cea de a doua particularitate constă în conservarea cu strictețe a normelor și valorilor ei estetice în primul rînd. „Considerațiile estetice au prevalat deseori chiar în fața credințelor religioase, îndatoririlor etice și tendinței spre confort material". Autorul ne oferă în acest sens un exemplu pregnant, anume că după sculptura buddhistă timpurie, care a imitat modele continentale, figurile de Buddha și Bodhisattva din perioada Heian au fost încetul cu încetul japonizate, devenind reprezentări umane delicate, grațioase, reflectînd idealurile estetice ale epocii mai curînd decît interpretînd concepția buddhistă de respingere a tot ceea ce aparține vieții pe pămînt. „Reprezentînd nucleul culturii autohtone— consemnează Shuichi Kato — arta a avut tendința, în diverse perioade ale istoriei japoneze, să se integreze perfect în viața oamenilor."

Care este însă starea actuală a artei japoneze? Sub ce formulă estetică evoluează și în ce fel fondul național nipon de cultură și sensibilitate continuă s-o alimenteze?

Răspunsul este dat în cuprinsul celor opt eseuri care alcătuiesc materia cărții, începînd cu studiul relației artist-societate *pe întreaga întindere istorică a artei japoneze. Acest prim eseu este deosebit de revelator îndeosebi prin aceea că, de fapt, autorul poartă tot timpul discuția în planul sociologiei artei. De observat ar mai fi că dincolo de tipurile istorice cunoscute și general răspîndite pe care le cunoaște mai sus amintita relație (de „angajare", de „refuz" sau „protest", de „neutralitate" sau „conciliere"), Shuichi Kato aduce mereu în atenția cititorului procesele genetice ale artei japoneze, planurile ei complexe de determinare, factorii care au funcționat în decursul evoluției istorice ca centre de catalizare spirituală și care au intrat, purtînd un accent sau altul, în viziunea artiștilor (buddhismul, confucianismul etc.). Din acest eseu, mai cu seamă, Shuichi Kato ni se dezvăluie ca un sociolog deosebit de profund și subtil, avînd o ascuțită conștiință a metodei și o înțelegere adecvată și suplă a sociologiei artei*

de inspirație marxistă. Este nelndoielnic, de altminteri, că ipoteza sa de lucru izvorăște într-o argumentație fluentă și clară, din cercul conceptelor specifice materialismului istoric.

Construind în continuare, coordonatele ideologico-teoretice menționate, istoricul de artă nipon procedează la o aprofundare a relației artist-societate, *trecînd în registrul problematic dominat de ideea „formelor noi". Acest al doilea eseu nu este prea întins. Ideea că o temă nouă nu cere în chip necesar instituirea unei* metode *noi sau a unei* forme *noi; că modalități artistice noi se experimentează, de obicei, pe teme vechi; că realismul — de tip balzacian în literatură sau de tip Courbet în pictură — a constituit, deopotrivă, o chestiune și de temă și de formă; că „realismul socialist" — rapid, dar cu pătrundere și corect analizat — a circumscris doar o chestiune de temă și nu de instituire de forme noi în artă — toate aceste idei — desigur bine formulate și înțelese — lasă impresia unei acumulări de locuri comune. În economia dezbaterii însă, acest corp de propoziții are o vădită funcție de legătură. Luîndu-l ca premisă, autorul trece, în eseurile următoare, la analiza principalelor categorii estetice în raport cu formula estetică particulară a artei japoneze.*

Această inspirată analiză debutează cu problematica specială a raportului operei de artă cu modelul ei. Sînt în acest sens atrase în discuție, mai întîi, epocile europene clasice, considerîndu-se, de exemplu, că sculptura greacă a secolului al cincilea î.e.n. a dat o atenție sporită fidelității *față de forma umană în comparație cu sculptura secolului al șaselea. Cu observația că — notează Shuichi Kato — numeroși teoreticieni cantonează încă în grave confuzii întrucît nu diferențiază corect termenii de „imitație fidelă a modelului", „exprimarea individualității", „realism" și „naturalism". Cît privește arta japoneză, sculptura în special, discutarea caracterului de realitate al operei de artă prin recurs la acești termeni întîmpină extreme dificultăți. Mai întîi pentru că, în plan teoretic general, noțiunile: „imitarea fidelă a modelului" și „exprimarea individualității" nu se acoperă reciproc. Într-o caricatură*

„expresia individualității" unor personaje este cît se poate de evidentă, ceea ce nu înseamnă încă cîtuși de puțin că s-a realizat o „imitație fidelă". Există portrete „fidel imitate" — pe de altă parte — dar care nu redau neapărat „expresia individualității" persoanei. Shuichi Kato are perfectă dreptate cînd observă, în continuare, că „imitația fidelă" a modelului este un concept tehnic *folosit în contrast cu modalitatea abstractă de construcție plastică, și că „expresia individualității" (sau a particularului) este un concept cu trimitere directă la* conținutul *a ceea ce este exprimat și este folosit în contrast cu „universul". Termenului „realism" i s-au conferit numeroase accepții, dar se pare că prevalează doar două mai importante: „realism" ca mod de expresie, care nu este abstract, ci* reprezentațional, *și „realism" ca exprimare nu a ceea ce este universalul, ci a ceea ce este* particularul. *Deși cam dur cu Worringer — întrucît consideră că ideea acestuia din* Abstracție și intropatie *trebuie eliminată din teoria estetică — Shuichi Kato detectează cu precizie inconsecvențele izvorîte din aplicarea nesigură și înțelegerea ambiguă a termenului „realism", dar nu fără a reține că ideea sa rămîne utilă cel puțin în abordarea modificărilor survenite în istoria stilurilor. Trecînd la dezvoltarea analizei întreprinse, autorul transcrie ideea judicioasă cum că, „cel puțin în ceea ce privește sculptura buddhistă și sculptura medievală creștină, nimic nu este cu totul abstract, lipsit de elemente figurative, precum nimic nu este cu totul figurativ, fără elemente abstracte".*

O a doua secvență analitică izbutită are ca obiect distingerea, în cadrul particularului, a particularității obiectului și a particularității împrejurărilor. Într-adevăr, cum poate fi interpretată — cel puțin în ceea ce privește sculptura — relația dintre caracterul universal și caracterul particular al conținutului sau relația abstract-figurativ atunci cînd este vorba de tehnica reprezentării? Shuichi Kato propune patru combinații sau patru „cazuri tipice" posibile: a) universal și abstract (*măștile din Congo*); *b)* universal și figurativ (*statuile de divinități*
9 *din Grecia antică*); *c)* particular și abstract (*figu-*

rinele de lut ars din China veche); *d*) particular și figurativ (*sculptura protretistică din Renașterea italiană*).

Detaliind aceste tipuri de relații pe exemplele date, istoricul de artă japonez evită rigorile și încorsetările, considerînd judicios că — relativ la sculptură — universalul, particularul, abstractul *și* figurativul *sînt, fiecare în parte, o chestiune de gradație. Or, ni se pare că acest mod suplu de a privi și aplica grupul menționat de categorii la întreaga istorie a artei japoneze (sculptura în special) constituie nucleul cărții lui Shuichi Kato, centrul ei de netăgăduit interes teoretic. Analiza se desfășoară, de astă dată, cu predilecție, în plan formal, punîndu-se în lumină legalitatea severă a genurilor și stilurilor. După cum se știe, stilul este „coerență formală istoric constituită". Shuichi Kato aduce în prim plan* modurile *specifice de constituire a stilurilor sculpturale și picturale japoneze, atrăgînd totodată atenția asupra mișcărilor de ruptură care au intervenit pe curba lor istorică. Dar, în viziunea autorului studiul formei nu exclude studiul conținutului. Cititorul cunoaște, astfel, un repertoriu de forme inedit și care dezvăluie alte implicații metafizice decît cele cunoscute și familiare nouă, tocmai pentru că în această fascinantă arie de spiritualitate operează un alt mod de evaluare a realului. Aici, convențiile contemplative ale artei clasice europene, dar nu numai clasice, nu pot funcționa. Grupul de concepte mai sus menționat* — universalul, particularul, abstractul *și* figurativul — *nu se pot adecva întru totul la scara cunoscută a definițiilor noastre. În resorturile ei intime, demonstrația lui Shuichi Kato tinde să nuanțeze dialectica specifică lor și să le îmbogățească sfera cu notele izvorîte din alte moduri de angajare spirituală și la alte niveluri de realitate istorică. Desfășurînd, apoi, proiecția mitologică specific japoneză, Shuichi Kato pune accent pe datele și structurile unei afectivități altfel croite decît ale europeanului, pe energii emoționale de o intensitate cu totul aparte și în economia cărora lanțul de semnificații se desiră după o cu totul altă logică interioară. Iată ceea ce — printre celelalte*

elemente menționate — constituie farmecul acestei cărți, savoarea ei.

Dar, în această lucrare există și unele ambiguități și alunecări de principiu, aș spune. Termenul de experiență estetică, *de exemplu (așa cum se întîmplă în eseul intitulat* Individualismul în artă), *circulă cu sensuri nu tocmai clar disociate. Procedînd la o scurtă paralelă între experiența de tip științific și experiența de tip estetic, Shuichi Kato susține că aceasta din urmă nu este transmisibilă. Vom preciza — în ceea ce ne privește — că experiența estetică înțeleasă* ca mod specific de a face, *de a construi un artefact oarecare, a fost și este întotdeauna transmisibilă pe linia tehnicilor, a procedeelor, rețelelor, metodelor preparatorii etc. etc. Istoricul de artă nipon se străduie să demonstreze că experiența estetică* în general *nu este transmisibilă întrucît* sentimentul valorii *sau* sentimentul frumosului *nu sînt transmisibile.*

Este discutabilă, de asemenea, afirmația potrivit căreia valoarea cu care secolul nostru „a înzestrat" arta medievală „nu se datorează nici unei teorii anume, nici unei atitudini anume față de istorie, ci evidenței neechivoce a simțurilor proprii individului". Este adevărat că sensibilitatea (la nivelul receptorului) acționează aici direct — *cum spune Shuichi Kato — și nu cunoașterea și rațiunea, dar prima instanță (sensibilitatea la nivelul menționat) nu s-ar fi putut manifesta ca atare în afara unei schimbări corespunzătoare a poziției secolului XX față de tradițiile artistice medievale. Problema este, desigur, mai complicată și ține, de fapt, de mișcările mai secrete ale conștiinței estetice contemporane.*

Trecînd însă peste aceste observații de principiu, trebuie spus că lucrarea lui Shuichi Kato se distinge, hotărît, prin rigoare conceptuală, prin claritate și precizie. Ca să nu mai vorbim de erudiție. Printr-o argumentație bine articulată și proprie, autorul recreează în fața cititorului român un univers artistic inedit și fascinant, o lume adînc stilizată lăuntric, structurile și motivele unei culturi artistice de ireductibilă originalitate.

TABLOU CRONOLOGIC AL ARTEI JAPONEZE

Perioadă	*Ani*
Asuka	**552— 645**
Hakuhō	**645— 710**
Tempyō (Nara)	**710— 794**
Heian timpuriu	**794— 897**
Heian târziu (Fujiwara)	**897—1185**
Kamakura	**1185—1392**
Muromachi	**1392—1573**
Momoyama	**1573—1615**
Edo	**1615—1867**
Japonia nouă	**1868—**

În societatea noastră, semnificația artei a încetat să fie evidentă. Mijloacele de culturalizare a maselor subliniază în mod sistematic importanța tradițiilor în artă. Pe de altă parte, artiștii contemporani prezintă exponate care nedumeresc publicul și care nu se potrivesc cu noțiunea de artă. Arta nu a avut niciodată atîta trecere; niciodată pînă acum arta de avangardă nu a avut un efect alienant asupra unei atît de mari părți a publicului cult. Nu cu multă vreme în urmă, de pildă, impresioniștii au șocat poate simțul moral al publicului parizian, fără a-l face însă să-și pună întrebări în legătură cu ce este de fapt arta. Cu oarecare brutalitate, Dada a contestat concepția tradițională despre artă. Dar mișcarea dadaistă s-a limitat la un cerc extrem de restrîns de pictori, scriitori și snobi. În situația actuală, artiștii sînt răspunzători pentru înstrăinarea unei părți a publicului, ei înșiși fiind dezorientați de către mediul în care trăiesc, adică de societatea foarte industrializată și de valorile ei. „*Rome a ses droits, seigneur, n'avez vous pas les vôtres*?"[1] spune Bérénice. Dar ce înseamnă drepturile artistului într-o societate ale cărei valori le contrazice pe ale artistului?

[1] „Roma își are drepturile ei, stăpîne, nu le aveți oare pe ale dumneavoastră?" (În franceză în original.)

Artistul e un artizan care supraviețuiește în era noastră tehnologică. Prin îndeminarea și cunoștințele lui, parte integrantă a personalității sale, artistul exercită un control personal asupra întregului proces de producție, într-o vreme cînd tipul de muncă predominant este caracterizat printr-o organizare rațională care stabilește un rol precis pentru fiecare individ în parte, eliminînd în mare măsură nevoia de îndemînare personală și de individualitate bine marcată. Și nu numai atît. Artistul de azi mai poartă moștenirea lăsată de secolul nouăsprezece: individualismul, prin forța căruia creația artistică înseamnă înainte de orice altceva expresie a eului. În strădania lui de a-și exprima eul, artistul definește — redefinește fără încetare — raportarea lui la lume. Această atitudine e fundamental incompatibilă cu exigențele societății: adaptare la lume, așa cum este ea; eficiență în îndeplinirea unei sarcini date care este, în ultimă instanță, îndreptată spre dobîndirea unui număr sporit de beneficii materiale.

Vorbind în termeni generali, dacă valorile susținute de el sînt fundamental diferite de cele precumpănitoare în societate, artistul are de ales: ori să se revolte împotriva stării de lucruri, încercînd să schimbe societatea, ori să se revolte împotriva stilului tradițional în artă, căutînd mijloace de a-și exprima propriile sale valori. Cînd Revoluția din Octombrie a creat o societate nouă, pictura rusă nu a dobîndit un stil nou (decît poate doar în timpul unei scurte perioade, imediat după izbucnirea revoluției). Cînd cubismul a schimbat radical stilul picturii occidentale, nu a fost nicidecum vorba de a schimba structura însăși a societății. Crearea unor forme noi pare a se petrece de obicei în societăți relativ stabile. Ne-am putea întreba: de ce e tradițional stilul artiștilor „revoluționari", pe cînd artiștii „conservatori" sînt deseori radicali în căutarea unui stil nou?

Un înalt grad de industrializare implică o enormă sporire a informației de toate genurile. Operele de artă din orice perioadă a istoriei și din

orice parte a lumii devin azi accesibile publicului datorită unor tehnici de reproducere perfecționate. Pictura cuprinde tot, de la Lascaux la Picasso; sculptură înseamnă oricare statuie de pe fața pămîntului de la malurile Nilului pînă la podișul Anzilor. Concepția despre artă care a fost elaborată în termenii clasicismului greco-roman e în mod evident tot atît de puțin rezistentă ca și principiul estetic chinez, *ch'i yün*, care a predominat în Orient timp de o mie de ani. Fiecare epocă trebuie să aibă propriile ei criterii, trebuie ținut seamă de fiecare cultură în parte. Care nouă concepție despre artă ar putea legitimiza acceptarea tuturor acestor obiecte în vastul muzeu imaginar al lumii?

O altă implicație a societății industrializate o constituie o serie de noi mijloace de exprimare de care beneficiază artistul: televiziunea, electronica, oțelul și materialele plastice etc. Aceste aparate și materiale devin lesne accesibile oriunde, indiferent de cultura locală și de tradițiile artistice. Este inutil să mai spunem că impactul industrializării este atît de puternic încît determină modele comune în societăți diferite. În condițiile acestor mijloace de exprimare universale, artiștii de diferite naționalități, trăind în medii similare și fiind așadar confruntați cu același tip de probleme, tind să dezvolte un stil comun sau un așazis limbaj artistic internațional: expresionism abstract în pictură, funcționalism în arhitectură, dodecafonie în muzică pentru a da doar cîteva exemple.

Dintr-un limbaj comun nu derivă totuși în mod necesar o formulare identică. Din fericire, stil internațional nu înseamnă întotdeauna artă lipsită de caracter național. Creația artistică, atunci cînd merită acest nume, a fost și este încă legată de cultura națională specifică a artistului. Cu alte cuvinte, viața artistului din zilele noastre este în mod inevitabil condiționată de confruntarea între universalitatea limbajului artistic creat de era noastră tehnologică și specificul sensibilității artistice care se dezvoltă pe fondul cultural na-

ţional. În această privinţă se cuvine să menţionăm cazul Japoniei moderne unde impactul industrializării e foarte extins, tradiţia artistică adînc înrădăcinată în viaţa naţională, şi artiştii se luptă cu problemele care derivă din suprapunerea a două culturi: cultura industrială şi cultura tradiţională.

Dar ce înseamnă tradiţia în Japonia? Au existat şi există numeroase tradiţii naţionale şi regionale. Unele au dispărut, altele trăiesc încă. În Japonia, tradiţiile artistice există încă, în sensul că trecutul condiţionează în mod evident prezentul, iar prezentul redefineşte în permanenţă trecutul.

Arta japoneză a fost caracterizată de două tendinţe pe care aş dori să le subliniez. În primul rînd, diverse tipuri de artă, generate în diverse perioade, nu s-au înlocuit reciproc, ci au coexistat şi au rămas mai mult sau mai puţin creative din primul moment al apariţiei lor şi pînă în zilele noastre. Statuile buddhiste, gen major de exprimare artistică în perioada cuprinsă între secolul şase şi secolul nouă, au continuat să evolueze ca stil în timpul perioadelor următoare, chiar şi atunci cînd pictura pe suluri de pergament sau de hîrtie a deschis noi posibilităţi reprezentării vizuale a lumii în perioada Heian. Pictura în tuş a înflorit în perioada Muromachi, dar a existat o şcoală de pictori care a rămas credincioasă tehnicii şi stilului specific picturii pe suluri de pergament sau hîrtie. În regimul Tokugawa, pictorii Sōtatsu şi Kōrin au creat un nou stil de pictură şi de artă decorativă; tehnica gravurii în lemn a fost perfecţionată. Totuşi artiştii nu au încetat niciodată să sculpteze statui ale lui Buddha, nici să utilizeze, cu mare pasiune, penelul cu tuş. Nici o formă majoră de artă nu a fost de fapt înlocuită cu alta. Practic, nici un stil nu a dispărut vreodată. Cu alte cuvinte, istoria artei japoneze nu este istoria unor succesiuni, ci istoria unor suprapuneri.

În al doilea rînd, cultura tradiţională japoneză a fost structurată în jurul unui nucleu reprezentat de valorile ei estetice. Considerentele estetice au prevalat deseori chiar în faţa credinţelor religioase, îndatoririlor etice şi tendinţei spre con-

fortul material. După sculptura buddhistă timpurie, care a imitat modele continentale, figurile de Buddha și Bodhisattva din perioada Heian au fost încetul cu încetul japonizate, devenind reprezentări umane delicate, grațioase, reflectînd idealurile estetice ale epocii mai curînd decît interpretînd concepția buddhistă de respingere a tot ceea ce aparține vieții pămîntești. Arta nu mai ilustra religia, ci religia devenea artă. Încă o dată, în secolul treisprezece, o influență continentală a intervenit în Japonia: credința Zen. Dar ceea ce a urmat apoi, între secolul patrusprezece și secolul șaisprezece, a fost un proces de dizolvare treptată a acestei discipline, la origine mistică, în poezie, în teatru, în pictură, în estetica ceaiului (stil *wabi*); pe scurt în artă. Arta Japoniei în perioada Muromachi nu a fost influențată de credința Zen, care a devenit o artă. Luînd în considerare pictura, putem spune că picturile pe sul de hîrtie sau pergament produse în perioada Heian rezumă viața estetică a curtenilor într-un fel de „literatură pictată". Și mult mai tîrziu, școala Sotatsu-Korin a reperezentat foarte bine, prin „caligrafia ei picturală", optimismul hedonist al neguțătorilor prosperi din orașele feudale, fără să mai vorbim despre pictura de gen sau gravura pe lemn care își datorează existența teatrului și cartierelor rău famate, unde s-a concentrat întreaga cultură Edo, în cursul, ultimei părți a secolului optsprezece și la începutul secolului nouăsprezece.

Reprezentînd nucleul culturii autohtone, arta a avut tendința, în diverse perioade ale istoriei japoneze, să se integreze perfect în viața oamenilor. Pe măsură ce însăși viața se schimbă, diverse tipuri de artă au fost predominante în diverse perioade. Dar legătura strînsă între artă și viața cotidiană a rămas aceeași. Aici se pune întrebarea: cum a putut să supraviețuiască o astfel de relație într-o societate industrializată?

În paginile care urmează nu vom discuta sistematic probleme generale asemenea celor menționate mai sus. Eseurile cuprinse în această carte se referă la arta japoneză din diferite perioade. La

prima vedere s-ar părea că au doar o vagă legătură între ele; toate sînt însă legate de probleme fundamentale ale artei în general.

Primele trei eseuri discută relaţia între artist şi societate. *Artistul în societatea modernă* e un fel de privire generală asupra subiectului. *Forme noi şi Individualismul în artă* reprezintă cîteva observaţii suplimentare referitoare la două aspecte specifice ale aceluiaşi subiect: arta în calitate de creatoare a unor forme noi şi arta ca expresie a creatorului ei. Întrebarea: ce este arta? a fost mereu prezentă în mintea mea în timp ce am scris cele patru eseuri despre diverse faze din istoria artei japoneze. *Stil în sculptura buddhistă* reprezintă cercetarea unui complex de idei datorită cărora evoluţia stilului în sculptura buddhistă poate fi descrisă cu mai multă precizie decît pînă acum. Sulul pictat *Povestea lui Genji* şi *Note despre Sōtatsu* discută despre semnificaţia artei vizuale în dezvoltarea culturii naţionale. *Note despre ceremonia ceaiului* se ocupă de un tip deosebit de atitudine a omului faţă de artă şi faţă de viaţă. În sfîrşit în *Creativitatea artistică în prezent* am încercat să demonstrez, analizînd un caz japonez, ce fel de dificultăţi se pot ivi în calea artistului într-o situaţie de conflict cultural.

Astfel, scopul acestei cărţi nu este să prezinte o privire de ansamblu asupra istoriei artei japoneze, nici să-i prezinte cititorului interesante obiecte de artă japoneză, ci să expună cîteva idei privind semnificaţia artei în contextul unei culturi anume. Sper că toate acestea vor stimula gîndirea cititorului şi că vor fi utile pentru aplicări la diverse situaţii.

ARTISTUL ÎN SOCIETATEA MODERNĂ

În general e imposibil, cînd e vorba de o societate necivilizată, să separăm arta de întreaga cultură a societăţii. Totuşi, în societăţile cu o cultură deosebit de rafinată şi foarte diversificată, putem distinge două tipuri diferite de relaţii între cultură în general şi artă, între societate şi artist.

În unele societăţi, arta e integrată organic în cultură; acolo, artistul joacă un rol indispensabil pentru funcţionarea lor şi este posibil ca artistul să accepte sistemul de valori predominant. În astfel de cazuri, scopul artei nu este arta însăşi. Un bun exemplu de context în care artistul s-a integrat este societatea europeană în perioada care a asistat la ridicarea marilor catedrale gotice; un alt exemplu îl constituie Rusia postrevoluţionară, care a produs atît de multă pictură şi sculptură în cadrul realismului socialist.

În celălalt caz, artistul s-a înstrăinat de societate şi rolul lui este esenţial pentru funcţionarea societăţii. Pentru artist, sistemul de valori al acelei societăţi e inacceptabil. În asemenea cazuri, arta tinde să fie luată drept scop în sine. Un exemplu îl constituie societatea europeană a secolului nouăsprezece care a produs aşa-numiţii *poètes maudits*[1] aparţinînd şcolii romantice, şi alte şcoli ulterioare. Un alt exemplu: societatea

[1] Poeţi blestemaţi. (În franceză în original.)

occidentală de azi, cu preferințele ei pentru arta abstractă.

Deosebirea dintre aceste două tipuri de relații între artist și societate nu se referă direct la rangul social al artistului. Poziția socială a artiștilor care au clădit catedralele gotice era modestă și în cea mai mare parte din cazuri nici nu li se mai cunoaște numele. Pictorii și sculptorii realismului socialist, „integrați" în societatea lor, se bucură de considerație în societatea aceasta. Pe de altă parte, mulți dintre „poeții blestemați" au trăit toată viața în sărăcie, locuind pe străzi lăturalnice ale Parisului, pe cînd cei mai reputați artiști abstracți de azi, deși tot atît de „rupți" de societate, duc o viață de huzur în vile din sudul Franței.

Această deosebire dintre cele două tipuri de relații artist-societate nu influențează direct nici calitatea artei produse. E poate adevărat că secolul nouăsprezece nu a reușit să producă nici o catedrală comparabilă, în ceea ce privește splendoarea, să zicem, cu cea de la Reims, dar secolul treisprezece nu a fost în stare să producă un gen de poezie lirică comparabil, în ceea ce privește rafinamentul artistic, cu poezia lui Mallarmé.

Epoca în care s-a manifestat în Japonia, sub forma lui cea mai tipică, raportul dintre artistul integrat și societate a fost perioada Fujiwara. Condiția de înstrăinare a artistului a apărut sub forma ei caracteristică în perioada Kamakura, deplasarea de la una la alta petrecîndu-se cu o claritate dramatică. Înstrăinarea artistului, începută în perioada Kamakura, a dăinuit, în multe privințe, pe tot parcursul perioadei Muromachi, pînă cînd, în perioada Edo — mai exact în a doua jumătate a secolului al șaptesprezecelea — artistul a început din nou să se integreze în societate. Ceea ce am putea numi „reconcilierea" artistului cu societatea, petrecută în această din urmă perioadă, a fost din nou spulberată după Restaurația Meiji; atitudinea de înstrăinare a artistului a devenit tendință generală și așa a rămas pînă azi. Totuși, există o mare deosebire între forma înstrăi-

nării din perioada cuprinsă între Restaurația Meiji și al doilea război mondial și cea din perioada postbelică. Această deosebire are azi o semnificație majoră pentru noi și e necesar, în vederea unei înțelegeri a epocii noastre, nu numai să stabilim dacă o perioadă anume a fost sau nu perioadă de integrare sau de alienare, dar și să investigăm mai profund aspectul precis pe care l-a avut fiecare la un moment dat.

Totuși, nu acesta este locul de a face o analiză în amănunt a relațiilor din societatea japoneză de-a lungul istoriei sale și voi trata cît se poate de scurt perioadele care au precedat perioada Tokugawa. Voi aborda mai în amănunt perioada care începe cu a doua jumătate a secolului șaptesprezece, dat fiind că o mare parte a societății japoneze a rămas fundamental neschimbată de atunci încoace. Această parte neschimbată corespunde în mare măsură cu ceea ce în limbajul comun e numit azi „tradițional" sau „japonez".

În timpul perioadei Heian, arta a constituit o parte importantă a culturii curtenești. Poezia și muzica alcătuiau un dublu focar al educației aristocrației, iar necunoașterea lor l-ar fi handicapat desigur pe individ în viața de toate zilele. În *Mumyōsho*, de pildă, Kamo no Chōmei vorbește despre tactici subtile folosite pentru a ieși din încurcătură cînd o femeie ți se adresează citînd un vers dintr-o poezie a cărei urmare nu o cunoști. Pe scurt: a nu cunoaște o poezie era socotit lucru de rușine. Pentru a obține acces la curte, bărbații și femeile din perioada Heian trebuiau fără doar și poate să posede cea mai mare parte dintre manierele și cunoștințele pe care burghezul gentilom al lui Molière spera să le dobîndească datorită unor profesori aduși în casă. Arta era indispensabilă pentru a deschide cuiva drum la curte și societatea aceasta, la rîndul ei, era singurul mediu unde oamenii care-l alcătuiau puteau nădăjdui la o viață culturală. Schimburile cu China se opriseră începînd din secolul zece, iar cultura provincială nu era apreciată de societatea aristocratică din capi-
21 tală. De fapt, lumea se limita la incinta orașului

Heian (Kyōto de azi). Cînd Fujiwara Michinaga declara, într-o poezie, „lumea aceasta e lumea mea", „lumea" la care se referea era societatea de la curte. Esența acestei lumi era o cultură de extrem rafinament senzorial, o cultură al cărei specific apare atît în stilul sculpturii buddhiste secularizate din perioada Fujiwara, cît și în culorile și liniile specifice picturii pe hîrtie sau pergament.

Totuși, nu se poate spune că societatea de curte, care însemna întreaga lume pentru Fujiwara Michinaga și pentru ceilalți nobili de rang înalt, a jucat în realitate același rol pentru nobilimea de rang mai scăzut. În perioada Fujiwara a avut loc extinderea marilor proprietăți particulare ale înaltei nobilimi (și ale marilor temple), proprietăți cunoscute sub numele de *shoen* (moșii feudale). Aceste *shōen* erau scutite de dările prevăzute prin codul administrativ instituit în perioada precedentă, perioada Nara. Ceea ce înseamnă că era serioasă ciocnirea intereselor dintre aristocrația mărunță, al cărei singur sprijin economic provenea din percepera dărilor, și înalta aristocrație care monopoliza venitul de la aceste *shōen*. Din cauza acestor ciocniri între interese, chiar dacă societatea de curte reprezenta „lumea" pentru nobilimea mai modestă, aceasta nu era nicidecum „lumea lor". Erau integrați nu în mijlocul societății de curte, ci la marginile ei. Astfel, deși ei acceptau în mare sistemul de valori al superiorilor, se aflau pe o poziție care le îngăduia să aprecieze mai bine distanța dintre aceste valori (sau idealuri) și realitate. Cea mai mare parte dintre artiștii perioadei Heian — reprezentantă tipică a lor fiind Murasaki Shikibu, autoarea lucrării *Povestea lui Genji* — provenea din această pătură inferioară a societății aristocratice. Murasaki îl avea drept ideal pe Michinaga, care trăise la o distanță nici prea apropiată, nici prea depărtată pentru ca ea să-l poată observa și descrie. Acest lucru e probabil mai important în arta ei decît faptul că s-a întîmplat să fie femeie. Într-adevăr, pînă azi s-a exagerat vorbindu-se despre caracteristica feminină a culturii Heian — dacă admitem că a vorbi despre caracterul „feminin"

sau „masculin" al unei culturi ar fi altceva decît o simplă metaforă. Apariția unui număr mare de poeți și prozatori printre femeile de la curte nu s-a datorat în mod direct sensibilității feminine, ci faptului că activitățile în jurul cărora se învîrtea societatea aceasta — politica de putere a curții, formularea unei teorii poetice, judecarea întrecerilor poetice — se petreceau în apropierea lor, dar cu totul în afara răspunderii lor. (Într-o perioadă mai tîrzie, societatea samurailor și morala lui Confucius aveau să îndepărteze femeile din nucleul politic și cultural al societății, pînă într-atît încît îi era interzis unei femei să joace pe scenă roluri de femeie !)

În perioada Heian, un artist îl mai putea considera pa Michinaga drept idealul său. În perioada Kamakura, un astfel de lucru nu a fost posibil cu Minamoto Yoritomo, primul Shogun Kamakura, chiar dacă poziția lui poate fi asemuită cu poziția lui Michinaga în perioada Fujiwara. Și cu toate că Sanetomo, al treilea Shogun Kamakura, l-a considerat drept ideal pe Teika, poet și teoretician al artei, procesul invers nu ar fi fost niciodată posibil. Trecerea de la societatea aristocratică centralizată la societatea feudală a samurailor, din cea de-a doua jumătate a secolului doisprezece și prima jumătate a secolului treisprezece, nu putea să însemne altceva decît sfîrșitul lumii pentru o aristocrație în ochii căreia „lumea" era însăși curtea. Numind această perioadă de tranziție „sfîrșitul lumii" sau „ziua cea de pe urmă a Legii" — o idee împrumutată de la buddhism, care considera că începutul secolului doisprezece însemna începutul unei perioade în care buddhismul și morala în general aveau să intre în faza de declin — ei respingeau ordinea socială în curs de înfiripare, precum și sistemul ei de valori. Artiștii, care se aflau de fapt sub autoritatea samurailor, purtînd în același timp întreaga pondere a tradiției artei Heian, aveau conștiința acută a înstrăinării lor față de societatea din jur, așa că nu le mai rămînea decît să se retragă în mediul rural, ca autorul care a propus *Hōjōki* sau, așa cum
23 a făcut Kenreimon în Ukyō Daiyu, să-și petreacă

viața plîngînd după frumusețea lucrurilor trecute. Cei al căror spirit era mai înclinat spre teorie s-au ocupat ori să examineze istoria din punctul de vedere al familiei care înlocuise regenții și miniștri principali ai perioadei precedente — așa cum a făcut Jien, care a scris *Gukanshō* — ori, așa cum a făcut Teika scriind *Maigetsushō* și *Meigetsuki*, au echivalat cu lumea întreagă o artă care nu exista decît în mintea lor și au dezvoltat o teorie despre artă ca scop în sine. Artiștii care au executat *Jigoku Zōshi* și *Yamai no Sōshi* — două suluri pictate tratînd tema chinurilor iadului și, respectiv, suferințele la care e supus trupul omului în lumea aceasta — și-au orientat spiritul către domenii transcendentale prin intermediul unei religii care respingea lumea existentă. Pe scurt, perioada Kamakura a fost o epocă în care artistul era înstrăinat de societate; această înstrăinare a avut drept rezultat apariția unei noi conștiințe a istoriei și a tradiției artistice, ideea artei pentru artă, idealul artistului ca om care duce o existență izolată de lumea pămîntească, și o artă transcendentală legată de secte buddhiste recent apărute. Toate acestea nu fuseseră cunoscute în perioada Heian, pînă la mijlocul secolului doisprezece.

Aceeași situație a persistat în timpul perioadei Muromachi. Contactul cu China, început în perioada Kamakura, a exercitat o influență puternică, mai ales prin intermediul buddhismului Zen, asupra relației între artist și societate în perioada Muromachi. Înstrăinarea artistului în timpul dinastiei Sung, urmînd cucerirea de către o rasă nordică străină (mongolii, care au întemeiat dinastia Yüan), a fost în multe privințe similară cu situația în care s-a aflat artistul japonez începînd cu perioada Kamakura. Noile secte buddhiste (inclusiv buddhismul Zen) din perioada Kamakura, cu specificul lor, au suferit după aceea un constant proces de secularizare, și arta transcendentală care începuse să apară în aceiași ani a dispărut curînd, fără să mai renască vreodată de-a lungul istoriei Japoniei. Totuși, idealul artistului de a

se rupe de lumea pămîntească s-a dezvoltat fără îndoială în mod considerabil chiar după această perioadă, atît datorită sectei Zen, cît și culturii seculare importate în Japonia din China dinastiei Sung, a căror influență a pătruns simultan în Japonia. Un exemplu îl constituie tendința de a idealiza figurile, așa ca la „Cei șapte înțelepți din crîngul de bambus", folosită atît de des ca temă în pictură. Preoții acelui „univers în sînul universului" reprezentat de cele „Cinci mănăstiri" — cele cinci mari temple ale sectei Zen — au urmat exemplul călugărilor Sung și Yüan, producînd mari cantități de picturi monocrome în tuș, precum și capodopere de planuri de grădini și de arhitectură cunoscute azi în întreaga lume. Ikkyū Sōjun, preot Zen și poet care, în mod semnificativ, a adoptat un pseudonim cu sensul literar de „nor zănatic", s-a răsculat tocmai împotriva celor cinci mănăstiri, dar a creat o altă lume de dimensiuni reduse, o lume a lui, în cadrul lumii aparte pe care o reprezentau ele. Un geniu în felul lui, despre care se spunea că ar fi fost fiul nelegitim al unui împărat, un François Villon al secolului cincisprezece Zen. Într-un astfel de caz, înstrăinarea artistului s-a manifestat ca o sfidare categorică a lui față de toate convențiile sociale. E adevărat că Zeami s-a aflat în slujba familiei lui Ashikaga Shōgun, că Sen no Rikyū l-a slujit pe Hideyoshi, totuși ce au făcut ei nu înseamnă nicidecum o reconciliere între artist și societate. Zeami și-a petrecut ultimii ani ai vieții în sărăcie și exil, iar Rikyū a fost silit să-și ia viața dintr-un capriciu al lui Hideyoshi. Arta lor nu admite compromis nici cu stăpînirea, nici cu masele. Într-adevăr, Noh al lui Zeami începe de fapt cu momentul în care nota scurtă, pătrunzătoare, a flautului ne eliberează de orice convenție socială. Nu tratează despre complexitatea socială a relațiilor umane: e o dramă metafizică în care ființa individuală se confruntă cu domeniul supranatural. Ceremonia ceaiului în forma ei austeră, „rustică", în care a evaluat cu Rikyū, a reușit, pe calea unei mutații paradoxale a valorilor estetice care acordau im-

portanță supremă elementelor naturale nepretențioase în aparență, să ducă și mai departe teoria „artei pentru artă" a lui Teika pînă a o face să devină „viață pentru artă", ceea ce însemna a arunca o îndrăzneață sfidare concepțiilor convenționale ale societății. (Nici nu încape vorbă că ceremonia ceaiului, la care ne referim aici, nu are legătură nici cu educația socotită indispensabilă pentru tinerele de familie bună, dorind să se mărite, nici cu genul de amuzament practicat de doamnele americane niponofile.) În perioada Momoyama și în perioada Edo timpurie, singuri artiștii școlii Kanō au vădit o tendință spre reconcilierea cu societatea. Totuși, această tendință nu avea să fie încă predominantă printre artiștii de atunci; tensiunea generală dintre artist și societate avea să persiste pînă către mijlocul secolului șaptesprezece.

Începînd de la mijlocul secolului șaptesprezece, perioada Tokugawa a fost unică prin faptul că artistul s-a integrat într-o societate mai vastă fără a se folosi de religie ca de un catalizator; într-adevăr, în această privință se poate spune că a ocupat un loc cu caracter unic în istoria universală, nu numai în istoria Japoniei. Perioada aceasta prezintă cel puțin patru caracteristici care necesită o deosebită atenție. În primul rînd, birocratizarea samurailor; în al doilea, ridicarea clasei negustorilor; în al treilea rînd, apariția agriculturii intensive și a obștilor agricole care obțineau o înaltă productivitate a terenurilor; în al patrulea rînd izolarea națională.

Timp de două secole și mai mult — din prima jumătate a secolului șaptesprezece, cînd au avut de luptat cu rebelii creștini, la Amakusa, pînă în a doua jumătate a secolului nouăsprezece, cînd clanul Chōshū a înfruntat flota compusă din nave britanice, americane franceze și olandeze — samuraii din perioada Tokugawa nu au mai fost chemați să se războiască. Ceea ce li se cerea, în schimb, era munca administrativă în cadrul unei organizări birocratice complexe. O trăsătură paradoxală a regimului Tokugawa a fost faptul că, tocmai în-

într-o vreme în care nu cerea atît virtuți militare, cît talente administrative, a menținut o ierarhie socială rigidă care a silit sistemul să-i folosească pe samurai — clasa superioară din cele patru existente în această ierarhie — ca funcționari administrativi. Deși practic erau funcționari, cu numele erau tot samurai și lumea li se adresa obligatoriu în mod respectos, corespunzător rangului lor. În astfel de împrejurări *bushidō*, stilul de viață al războinicilor a fost raționalizat și codificat pentru prima oară. Menționarea concretă a acestui *bushidō* ca o dispoziție de a muri cu onoare a fost prima oară făcută într-o vreme în care nu era nevoie ca un samurai să moară de sabie.

Bushidō nu a reprezentat dealtfel singurul caz în care regimul Tokugawa a codificat ceva ce devenise doar un nume rupt de realitate. Secularizarea buddhismului cîștigase rapid teren începînd din perioada Kamakura (în așa fel încît, în perioada Muromachi, cea mai importantă contribuție a sectei *Zen* la literatura japoneză a fost dezvoltarea unei literaturi de pederaști !). Faptul că literatura autentică buddhistă din perioada Kamakura a dispărut cu totul, fără să lase urme, arată în ce măsură își pierduse buddhismul puterea de atracție. Totuși, atunci cînd, către sfîrșitul secolului șaisprezece, a apărut voga creștinismului, shogunatul a răspuns prin oprimare și a obligat pe fiecare membru al societății să se înregistreze într-un templu buddhist. Rezultatul a fost că fiecare japonez a devenit buddhist cu numele tocmai atunci cînd buddhismul își pierduse aproape toată puterea de a acapara gîndirea oamenilor și cînd încetase să fie un focar de creativitate culturală. Buddhismul din perioada Tokugawa timpurie a fost reprezentat în mod tipic de Tenkai Sōjō, înalt prelat al sectei Tendai și participant la conciliile ținute de shogunate, prelat care citea cu sîrg *Chin P'ing Mei* și își permitea o fericită îmbinare de shintoism cu ceea ce îi plăcea să numească „misterele buddhismului Tendai".

Totuși, ceva mai mult decît un joc de cuvinte
27 a permis regimului Tokugawa să mențină ordinea

timp de peste două sute de ani. De fapt, un sistem vertical de relații între superior și inferior pătrunsese în întreaga societate a samurailor. Începînd cu relația dintre shogunat și diversele clanuri, s-a extins, trecînd prin relațiile dintre șeful clanului și oamenii lui, pînă la raporturile de familie ca acelea privind capul familiei, fiul cel mare și soția.

Același tip de relații s-a extins și dincolo de societatea samurailor — de pildă, la raporturile dintre patron și protejat, dintre moșier și țăranul arendaș. Acest model, valabil în societatea de atunci, se sprijinea pe un sistem de idei confucianiste, dezvoltat prin cîteva amendamente aplicate confucianismului chinez acolo unde era nevoie și prin accent pus pe conceptul de loialitate. Astfel, importanța semnificație a confucianismului în perioada Tokugawa stă nu în faptul că neoconfucianismul lui Chu Hsi a fost adoptat de shogunat ca sistem oficial de învățătură, ci în faptul că era axat pe raporturile dintre superior și inferior în ordinea socială existentă — diferite atît față de *bushidō* (a cărui unică soluție posibilă era răzbunarea asupra unui dușman în cazul unui sentiment strict personal), cît și față de buddhism (al cărui merit principal era funcția lui administrativă).

Pe vremea aceea, raporturile dintre superior și inferior erau respectate sub aspectul lor cel mai rigid în sînul societății samurailor; cu toate că se extinseseră în afara acestei societăți, erau ceva mai puțin stricte în clasa negustorilor și mult mai puțin stricte — mai ales între bărbat și femeie — în populația rurală.

Sistemul de idei pe care l-a dezvoltat societatea samurailor pentru a justifica sistemul vertical de relații s-a extins, așa cum era, pînă la straturile sociale inferioare, sub forma conceptului *taigi meibun*. Aceasta a avut ca urmare faptul că prăpastia dintre realitate și valorile teoretice care determinau relațiile verticale în societate era mai mică în clasa samurailor, mai mare în clasa negustorilor și în clasa țăranilor.

Ceea ce a făcut legătura dintre teorie și realitate, cînd distanța între ele s-a accentuat, a fost, pe cît se pare, predominanța relațiilor de tip orizontal asupra relațiilor de tip vertical. Existau două valori principale care determinau aceste relații orizontale. Una *(ninjō)* însemna revendicarea unor sentimente firești și universale. Cealaltă *(giri)*, legată direct de simțămîntul apartenenței la o comunitate, însemna exigența ca fiecare om să-și împlinească îndatoririle față de ceilalți membri ai societății.

Giri și *ninjō* intrau deseori în conflict, deoarece *giri* se raporta la comunitate, iar *ninjō* se raporta la individ. Conflictul se încheia de obicei cu triumful principiului *giri* asupra principiului *ninjō*, al comunității asupra individului; acolo unde lucrurile nu se petreceau astfel, se declanșa tragedia, un tip de tragedie care alcătuiește în mod constant tema „dramelor domestice" ale lui Chikamatsu. Însă o asemenea tragedie este în mod vădit absentă din temele „dramelor istorice" în care personajele principale sînt războinicii. În aceste drame, nu *ninjō* și *giri*, ci *ninjō* și datoria de a fi loial se află în conflict. Cea mai mare parte a istoricilor au avut pînă acum tendința de a exagera importanța ciocnirii între *ninjō* și *giri*; mult mai important decît acest conflict a fost probabil conflictul care a existat între relațiile orizontale din cadrul comunității — existența acestor relații implică în sine o cumpănă între exigențele *giri* și *ninjō* — și cele verticale ale ierarhiei impuse de regimul Tokugawa.

Conceptul *ninjō*, așa cum se prezenta el în perioada Tokugawa, a fost cel mai bine reprezentat în toate ramificațiile lui și exprimat în toată puterea lui de clasa negustorilor. (În centrul acestei clase de negustori s-a aflat negustorul din regiunea Kyōto-Osaka, în a doua jumătate a secolului șaptesprezece și prima jumătate a secolului optsprezece, și negustorul din Edo, în a doua jumătate a secolului optsprezece și prima jumătate a secolului nouăsprezece.) Valorile conștiente cu-
29 prinse în *ninjō* — dragostea între bărbat și femeie,

de pildă, sau dragostea părintelui pentru copilul său — pot exista, desigur, în orice societate. Totuși, așa cum se vede foarte clar din operele romancierului Saikaku, sistemul de valori al negustorilor le oferea acestora un element suplimentar de hedonism. Cele două preocupări principale ale comercianților descriși în romanele lui Saikaku care tratează despre viața burghezilor obișnuiți sînt a face bani și a-i cheltui. A cheltui bani însemna, pe scurt, a urmări plăceri ale simțurilor. Pentru negustori, morala confucionistă era un simplu împrumut de la societatea samurailor. Buddhismul — cu toate că era poate ceva mai mult decît o simplă denumire — nu reprezenta o forță care să poată impune restricții relațiilor dintre oameni, în viața cotidiană. În teorie, nu exista nici un obstacol în goana după plăcere atîta vreme cît aceasta nu amenința sentimentul de apartenență la o comunitate. Dar pînă și acest obstacol a fost înlăturat cu abilitate făcînd ca societatea însăși să instituționalizeze plăcerile. Într-adevăr, clasa negustorilor din perioada Edo a dat dovadă, în această privință, de o originalitate fără precedent. Cartierele vesele înfloreau, precum și teatrul. Muzica *samisen*, sistemul de gravură în lemn *ukiyo-e*, teatrul de păpuși, teatrul *Kabuki*, precum și poemele *haikai* erau aproape toate produsul direct al acestei situații.

Ridicarea clasei negustorilor a însemnat două lucruri. Comercianții prosperi, absorbind cultura tradițională, au ajuns să se apropie de caracteristicile clasei samurailor, în vreme ce rangurile inferioare ale samurailor deveniți mici funcționari se aflau sub influența sistemului de valori ale clasei negustorilor și au ajuns astfel să împrumute caracteristicile ei. Aproape toți artiștii perioadei Edo au apărut pe planul de interferență samurai-negustori și negustori-samurai. Arta lor, în mod cu totul firesc, a urmat astfel trei linii principale.

Arte ca muzica *samisen*, ca gravura în lemn, teatrul Kabuki, teatrul de păpuși, precum și poemele *haikai*, erau cu totul integrate în cultura

negustorilor. În aceste domenii, artiștii au inventat forme originale cărora le-au dat, de-a lungul unei perioade de două sute de ani, forme din ce în ce mai rafinate. Ca arte, ele erau deplin secularizate și nu aveau legături profunde cu nici un sistem de valori etice. Contribuția confucianismului la această artă de calitate superioară a fost aproape nulă.

În al doilea rînd, artiștii situați la răscruce între clasa samurailor și clasa negustorilor au împlinit cerințele care veneau de la clasa samurailor, mai cu seamă a stratului ei superior. Aici, nici o formă nouă de artă nu a fost produsă; în schimb artele clasice au fost menținute și reproduse. Sprijinind trupele care dădeau reprezentații de Noh și *kyogen*, shogunatul și șefii de clan au perpetuat o tradiție care începuse în perioada Muromachi — cu toate că, vreme de două sute de ani, în genul Noh sau *kyogen* nu a fost produs nimic nou. Artiștii aparținînd școlii Kano și-au dedicat talentul decorării unor reședințe ale clasei superioare de samurai. Numeroși artizani au colaborat la crearea extraordinarei întinderi și a extraordinarului rafinament caracteristice artelor decorative din perioada Tokugawa. În această privință, o atenție deosebită merită școala Sōtatsu-Kōrin care, în perioada Momoyama și în perioada Edo timpurie, a dat naștere unui stil inimitabil; cu toate că în secolul optsprezece, perioada Edo a adăugat prea puțin la acest stil, opera artiștilor din vremea aceea a atins culmi rareori egalate în domeniul artei decorative precum și în domeniul picturii. Cîțiva *daimyō* ai timpului aveau o simțire artistică atît de dezvoltată încît încetaseră a fi simpli patroni ai artelor, devenind ei înșiși artiști. Întregul șir de *daimyō* care au fost și adepți ai ceremoniei ceaiului — Kobori Enshū, apoi Matsudaira Fumai, apoi Ii Naosuke — pot fi creditați cu imense contribuții, în cadrul formelor tradiționale, la rafinamentul arhitecturii, planurilor de grădini, picturii, caligrafiei, artelor decorative,
31 literaturii. Ce semn mai limpede putea exista care

să arate legătura strînsă între cultura generală a perioadei Edo și arte, decît faptul că arbitrii gustului rafinat din vremea aceea erau totodată autorități ale timpului?

În al treilea rînd, și în ciuda celorlalte două curente, tradiția artistului anticonformist, tradiție care data din perioada Kamakura, nu se istovise cu totul. *Nanga*, stil de pictură caracterizat printr-o mare libertate și individualitate, fără să mai vorbim despre excentricitatea lui, a fost creat de intelectuali — învățați confucianiști, preoți, medici și alții asemenea — spre propria lor delectare și a fost poate cea mai puțin „integrată" din punct de vedere social dintre toate artele perioadei Edo. Chiar și în aceste împrejurări ar fi greșit să interpretăm comportarea excentrică a lui Ike no Taiga, unul dintre cei mai importanți exponenți ai stilului *nanga*, ca expresia unui „anticonformist" în sensul deplin al cuvîntului. Taiga nu a fost un Ikkyū: nu a intrat în conflict cu societatea, ci a fugit de ea — ceea ce, desigur, nu scade din măreția rezultatului.

Creația artistică din perioada Edo s-a desfășurat la o mare distanță de populația comunităților rurale. Acest fapt este extrem de important în considerarea perioadei Meiji care a urmat. Robi ai muncii agricole, țăranii erau departe de a avea timp să-și rafineze sensibilitatea; din cînd în cînd, într-adevăr, deznădejdea îi făcea să se răscoale împotriva moșierilor care, într-o zicală populară, reprezentau împreună cu lacrimile unui copil cele două lucruri dinaintea cărora omul trebuie să se încline întotdeauna în viață. Totuși, se mai întîmpla în sate și altfel. Dacă, privind perioada Edo în întregul ei, organizarea verticală a relațiilor apărea sub forma sa cea mai tipică în clasa samurailor, la sate apărea sub forma cea mai caracteristică organizarea orizontală. În viața rurală, factorii cei mai de seamă erau: obștea, izolată de lumea exterioară, și simțămîntul de apartenență la această comunitate; tot așa cum realitatea cea mai stabilă și imuabilă era pentru samurai clanul, iar pentru negustorii orașelor cercul

lor social, așa era pentru țărani satul. Țăranul era legat de pămîntul lui și faptul că în urma Restaurației Meiji fiii micilor moșieri și fiii țăranilor care aveau pămînt puteau să-și ia bocceaua la spinare și să se ducă în capitală unde aveau chiar posibilitatea să absolve cursurile universității imperiale a fost suficient pentru a transforma întreaga stare de lucruri. Acești oameni aveau să provoace o scădere bruscă a nivelului gustului, atît în viața cotidiană, cît și în artă, „mentalitatea obștei rurale" ajungînd, așa cum au arătat mulți sociologi, să pătrundă în fiecare domeniu al organizării sociale.

Izolarea națională a jucat și ea un rol important, accentuînd procesul de integrare în societate a artistului perioadei Edo. Într-adevăr, prima fază a integrării se petrecuse în perioada Fujiwara, existînd de pe atunci un anumit gen de izolare națională. În general, intelectualul e mai receptiv la cultura străină decît cetățeanul obișnuit, și mai ușor influențat de ea. Drept urmare, fondul cultural al intelectualului tinde să difere de simțirea și de cultura maselor care rămîn neatinse de influențele străine și astfel el se înstrăinează de ansamblul societății; fenomenul nu e specific Japoniei, ci se petrece ori de cîte ori o țară vine în contact cu cultura altei țări mai avansate. Această înstrăinare a intelectualului e însoțită, într-o oarecare măsură, de înstrăinarea artistului. Așa s-au petrecut lucrurile în perioadele Nara, Kamakura și Meiji. Însă în perioadele Fujiwara și Edo nu se putea întîmpla.

Pentru ca formele artistice să se schimbe, unul dintre următorii doi factori majori este, în general, necesar: o schimbare importantă în structura societății și un stimul venit dinafara acestei societăți. Structura societății din perioada Tokugawa s-a închegat cam pe la mijlocul secolului șaptesprezece, cînd poziția de izolare a țării a limitat pătrunderea unor stimuli veniți din afară. Astfel, o dată ce formele diverselor arte au fost, către sfîrșitul secolului șaptesprezece, mai mult sau mai puțin definitivate, societatea Tokugawa nu

a mai produs factori care să poată provoca schimbări importante ale lor. Perioada Edo, epoca de aur a artei care s-a plasat în secolul optsprezece, s-a concentrat nu asupra elaborării unor forme noi, ci asupra rafinării gustului în cadrul formelor existente. De aceea, societatea era perfect obișnuită cu formele pe care le mînuia artistul, și am putea spune că societatea și artistul se aflau în relații strînse; condițiile erau de așa natură încît artistul putea, precum am văzut, să accepte ca atare sistemul de valori al societății.

Perioada Edo nu a produs o literatură care să pună accentul exclusiv pe independența individului, o literatură bazată pe acel simț al egalității care avea să-l facă pe Fukuzawa Yukichi să declare, spre sfîrșitul secolului nouăsprezece: „Cerul nu a făcut nici un om superior altuia". Nu a dezvoltat vreun fel de artă care să se afle în slujba unor valori transcendentale, nici vreo artă a cărei putere de atracție să depindă de o ordonare abstractă a componentelor ei. În schimb, a produs sunete muzicale care creau „atmosferă", linii grațioase, un simț al coloritului foarte rafinat, tehnici care exploatau la maximum însușirile firești ale materiei folosite — pe scurt, o artă a simțurilor, o artă a delectării senzuale, șlefuită pînă la inefabile culmi de perfecțiune, într-o lume de nuanțe emoționale delicate și a unui hedonism rînduit cu grijă.

Pentru a-și atinge scopul de a construi un stat militarist, guvernul Meiji a intrat în contact cu națiunile occidentului și a grăbit industrializarea. În același timp, a făcut primul pas către egalitate abolind sistemul de stări sociale Tokugawa. Totuși, cu excepția noului militarism — îndreptat către lumea dinafară — sistemul de valori al perioadei Edo a fost menținut fără mari schimbări de structură. S-a făcut tot ce a fost cu putință pentru a accentua raportul superior-inferior care se întindea de la împărat pînă la capul fiecărei familii, în vreme ce mentalitatea obștei rurale, așa cum am văzut, s-a răspîndit în întreaga organizare socială.

În astfel de împrejurări, relația dintre artist și societate s-a răcit dintr-odată, și cum aceste împrejurări au persistat fără vreo schimbare fundamentală pînă în 1945, înstrăinarea artistului a persistat și ea, în linii mari, cam pînă în aceeași vreme.

Militarismul e o ideologie care nu se armonizează cu o cultură artistică. Acolo unde idealul național e un stat prosper și puternic din punct de vedere militar, dansul și muzica reprezintă un lux inutil de care nu este nevoie. Shogunatul Tokugawa și puternicii *daimyō* menținuseră trupele actorilor de Noh și de *kyōgen*, dar guvernul care a urmat Restaurației Meiji nu a păstrat nici o formă de teatru național. Fiind un mare susținător al educației, a înființat colegii de artă și de muzică, dar nu a subvenționat nici un fel de organizație în afara acestei școli, și cu toate că a ridicat clădiri destinate să fie muzee, nu a dat aproape nici o alocație pentru exponate. (După cîte știu eu, nu există altă țară bogată în tezaure de artă ca Japonia, care să aibă însă un muzeu național atît de sărac.) S-ar părea că guvernul unei țări care pornea la război cam din zece în zece ani nu avea timp să-și bată capul cu artele. Trecuse vremea lui Kobori Enshū, Matsudaira Fumai, Ii Naosuke. O prăpastie adîncă se deschidea între artist și autoritatea politică.

Abolirea sistemului de stări sociale a creat o dată în plus o legătură între populația rurală — care fusese izolată de cultura urbană, în perioada Edo — și oraș. Ceea ce nu înseamnă nicidecum că deosebirile dintre sat și oraș s-ar fi redus; într-adevăr, distanța dintre ele a devenit chiar mai mare decît oricînd, deoarece influența occidentală se răspîndea în orașe și industrializarea progresa cu pași repezi, în vreme ce satele păstrau aproape neschimbate caracteristicile pe care le avuseseră în perioada Tokugawa, inclusiv sistemul de arendă pe sume mari. Artistul care lucra la oraș devenea și mai înstrăinat de obștea rurală decît fusese în perioada Edo. În comparație cu
35 perioada Edo, deosebirea fundamentală era spo-

rirea numerică a populației de origine rurală în orașe. Egalitatea posibilităților de studiu îi aducea la universitate, în oraș, pe copiii micilor proprietari de pămînt și ai țăranilor care aveau pămînt, iar industrializarea îi aducea pe copiii arendașilor la fabrici. Acestor oameni de la țară le lipsea totuși tradiția culturii urbane care își avea începuturile în perioada Edo. Artă nu poate exista acolo unde nu e tradiție, și artiștii din perioada Meiji erau deci sortiți să se simtă înstrăinați nu numai de obștea rurală ci, în egală măsură, de scena orașului Tokio.

Între timp, datorită încurajărilor guvernului, afluxul de civilizație apuseană devenise un torent puternic. Artiștii sînt sensibili la cultura străină; imediat au început să fie imitate stilurile occidentale în arhitectură, pictură și sculptură și să fie introduse tehnici muzicale din occident; s-a efectuat, de asemenea, traducerea sau adaptarea poeziei și prozei occidentale. Artiștii care erau astfel angajați în procesul de absorbție artistică a tradițiilor occidentale socoteau desigur că gusturile societății din jurul lor sînt prea tradiționale, ceea ce făcea în mod inevitabil ca artistul să se simtă și mai înstrăinat.

Într-o vreme cînd caligrafii, scriitori de versuri chinezești și actorii de teatru *Kabuki* se plîngeau de profunda decadență a gustului într-un Tokio cotropit de o populație de origine rurală și cuprins de procesul de occidentalizare, pictorii care lucrau în ulei, pianiștii și autorii de drame moderne condamnau moda veche persistentă într-un oraș în care fiecare casă își avea un *kakemono* în firidă, în care muzica *samisen* avea încă cea mai mare trecere și „dramă" însemna în exclusivitate teatru *Kabuki* pentru cea mai mare parte dintre oameni. Artistul era înstrăinat, pe de o parte, din cauza lipsei de tradiție a mediului în care trăia, pe de alta din cauza tradiționalismului excesiv. Ceea ce nu este paradoxal precum pare, pentru că Tokio nici nu mai era Edo, dar era încă departe de a reprezenta un oraș de tip occidental.

Sentimentul de înstrăinare îl face pe artist refractar la compromis (ceea ce seamănă cu psihologia unui partid minoritar, îmbrăţişînd teorii cu caracter militant invers proporţional cu importanţa numerică a grupului). Artiştii care încercau să păstreze tradiţiile artei Edo se agăţau în mod şi mai conştient de aceste tradiţii, respingînd de-a dreptul stilurile şi tehnicile occidentale, în vreme ce artiştii care căutau să imite arta occidentală deveneau din ce în ce mai tributari occidentului, scuturîndu-se în întregime de propria lor moştenire artistică fără să stea prea mult pe gînduri. Aceasta era starea de lucruri care a dat naştere, în Japonia în perioada ulterioară Restauraţiei Meiji, unui fenomen neobişnuit: şcoli artistice cu caracter dublu. Arhitectură japoneză şi arhitectură apuseană; pictură japoneză şi pictură apuseană; muzică japoneză şi muzică apuseană; dramă *Kabuki* şi dramă modernă — pictori, interpreţi, actori, toţi aparţineau uneia din cele două şcoli, ele neavînd aproape nici un contact una cu cealaltă. O structură dublă asemănătoare poate fi constatată şi în viaţa cotidiană, în coexistenţa stilului vestimentar japonez şi a stilului vestimentar occidental, a unor practici alimentare japoneze şi a unor practici alimentare occidentale. Dar îmbrăcămintea în stil japonez şi cea în stil occidental sînt purtate de una şi aceeaşi persoană şi aceleiaşi persoane îi place atît alimentaţia japoneză cît şi alimentaţia apuseană. Şcolile paralele ale artiştilor erau însă atît de intransigente în pretenţiile lor privitoare la personalitate, încît era aproape cu neputinţă ca unul dintre ei să aparţină ambelor şcoli. O astfel de situaţie e posibilă nu numai acolo unde artistul este izolat de restul societăţii. Ar putea oare un tribunal să funcţioneze bazîndu-se totodată pe legea japoneză şi pe legea occidentală? Forţele armate fac oare deosebire între „stil japonez" şi „stil de import"? Se ştie că de la început încă Japonia Meiji avusese un sistem juridic unic, o unică organizare a forţelor armate. Chiar şi în domeniul medicinii, Mori Ogai a putut
37 declara: „Cît voi trăi, nimic nu-mi va putea zdrun-

cina convingerea că nu există decît o singură medicină".

Totuși, în cazul pictorului partizan al stilului occidental, înstrăinarea sa nu se poate explica numai prin existența prăpastiei dintre el și vecinii lui care nu renunțau la *kakemono*. Industrializarea din perioada care a urmat Restaurației Meiji, remarcabilă prin rapiditatea cu care a fost realizată, se distinge și prin faptul că pînă de curînd nu a avut aproape nici o influență asupra obișnuințelor consumatorului comun — mai ales cu privire la gustul în materie de hrană, îmbrăcăminte, locuință — în sate și chiar în orașe. Pictorii japonezi care l-au luat pe Cézanne drept ideal locuiau în case cu totul diferite de a lui. Probabil că stăteau chiar în casele acestea pe pernă, cu picioarele încrucișate, purtînd kimono de bumbac, bînd *sake* și mîncînd, poate, măruntaie de pește sărat. Cel puțin pînă la începutul primului război mondial, jumătate din populația japoneză — femeile — purtau kimono aproape tot timpul. Cealaltă jumătate, bărbații, purta aproape tot timpul îmbrăcăminte japoneză acasă — un gen vestimentar care nu se schimbase decît foarte puțin din perioada Edo. În această privință, pictorii de stil occidental nu făceau desigur excepție, iar pictorul al cărui ideal coloristic era Cézanne nu avea cum să nu se simtă străin atît de societatea în care trăia, cît și de propria lui experiență practică în domeniul culorii, în viața cotidiană. Faptul că felul lui de trai cotidian era același cu al japonezilor obișnuiți nu diminua atît de mult simțămîntul înstrăinării de masa concetățenilor cît sporea simțămîntul de înstrăinare față de sine. Nu exista altă cale de ieșire decît aceea de a merge la Paris, fapt de care orice pictor de stil occidental — ba chiar și fiecare aspirant la acest stil — era perfect conștient.

Problemele erau și mai importante acolo unde pe artist îl interesa nu să picteze în ulei, ci să-l joace pe Shakespeare sau pe Ibsen. În pictură, este posibil să importi materialele necesare, de pildă vopselele. Materialele dramei sînt glasul și trupul

actorului, care nu pot fi importate. Actorii trăiau în societatea japoneză. Casele lor erau construite altfel decît casele din occident, pînă și felul lor de a umbla era altul. Cuvintele pe care le foloseau erau altele, ordinea în care se asociau ideile era alta. Relațiile între oameni erau diferite, precum și felul de a exprima emoțiile omenești esențiale, ca bucuria și mînia, durerea și plăcerea. Nici regizorul, nici actorul, nici dramaturgul nu puteau face nimic pentru a schimba aceste realități sociale fundamentale.

Mai mult, însuși sistemul de valori care stătea la baza întregii societăți era foarte diferit de corespondentul lui european. De pildă, societatea japoneză a acceptat pînă în 1945 ideea că împăratul e un zeu pe pămînt: japonezii erau supușii lui, fiii lui. Ar trebui să ne întoarcem foarte mult înapoi în istoria occidentului pentru a găsi ceva asemănător. Nu s-ar afla așa ceva în Anglia secolului șaisprezece, de pildă. Nici sistemul de relații superior-inferior pe linie verticală în tot corpul societății și extins pînă la grupul familial nu poate fi găsit în societatea apuseană din vremea lui Ibsen, chiar dacă ar fi existat în vremea lui Shakespeare. Foarte îndoielnic e și faptul că ar fi existat chiar și în Anglia secolului șaisprezece, cu atît mai puțin Europa apuseană a secolului nouăsprezece, un sistem orizontal de relații în cadrul comunității care să fi fost atît de sudat încît să facă imposibilă independența individului față de comunitate. Un sistem de relații pe linie verticală și orizontală, moștenit din perioada Edo, cu linia verticală mai șubredă în anumite privințe și intensificată în altele, precum și un sistem de valori creat de o fuziune și o combinație între sistemul imperial și mentalitatea obștei rurale — acestea erau realitățile existente în societatea japoneză, în contrast cu sistemul de valori bazat pe egalitate, libertate și independență a individului care ajunsese să fie predominant în occident, ca urmare a revoluției franceze. Diferențe de acest gen făceau ca artistului să-i fie atît de greu să treacă, singur și fără ajutor, dincolo de simpla preluare a tehni-

cilor şi formelor occidentale şi să se angajeze într-o muncă într-adevăr creatoare. Dificultatea care trebuia depăşită nu era pentru artist o problemă personală, ci includea întreaga societate. Ea reprezintă una dintre cele mai importante forme pe care a luat-o înstrăinarea artistului.

Nu-i acuz de frivolitate pe artiştii care s-au îndrăgostit de occident. Dragostea lor nu cuprindea ideea că ar fi uşor de dobîndit o cultură occidentală. S-au dedicat cu trup şi suflet unui asemenea obiectiv tocmai pentru că au intuit adevărul; chiar de i s-ar fi dedicat fără rezerve, tot nu ar fi avut succesul asigurat. Saeki Yūzō a plecat la Paris şi capodoperele şi le-a pictat cît s-a aflat acolo. Alt artist, Tomioka Tessai, a continuat să lucreze în maniera tradiţională a culturii Edo, neţinînd seama de ceea ce se petrece în jurul lui şi adăugînd astfel o pagină finală de glorie la istoria stilului *nanga*. Azi e cu totul lipsit de importanţă să ne întrebăm care abordare, care soluţie a fost mai bună. Fiecare dintre ei a făcut ceea ce era pentru el inevitabil şi a procedat cu o minunată perfecţiune. Altă cale nu avea.

Înstrăinarea l-a împins pe artist fie spre nostalgia faţă de cultura Edo, fie spre pasiunea pentru occident. În cea mai mare parte din cazuri, ataşamentul conştient faţă de moştenirea trecutului a dus la stagnare, în vreme ce ignorarea tradiţiei artistice a produs sterilitate. Dealfel nici un exerciţiu adecvat de creativitate artistică nu pare a fi fost posibil într-o ţară care, de la sfîrşitul secolului nouăsprezece şi pînă la mijlocul secolului douăzeci, a dus război aproximativ din zece în zece ani. Chiar şi aşa, ceea ce a împiedicat o mai mare desfăşurare de creativitate artistică a fost nu înstrăinarea ca atare, ci aspectul social pe care l-a avut în Japonia. În continuare vom discuta schimbarea acestui aspect în zilele noastre.

După războiul din Pacific, sau mai exact de prin anul 1955, industrializarea Japoniei a în-

ceput să prezinte o serie de fenomene care fuseseră prea puțin vizibile înainte de război. Dacă luăm în considerare aceste fenomene, se poate considera că anii de la Restaurația Meiji pînă la 1955 aproximativ reprezintă o primă perioadă de industrializare, iar prezentul reprezintă începutul unei a doua perioade. Prima perioadă a fost în cea mai mare parte o etapă de ajungere din urmă a industriilor națiunilor înaintate; în a doua perioadă, industria Japoniei, care a ajuns din urmă celelalte industrii, se pregătește să facă noi progrese în rînd cu națiunile avansate din punct de vedere industrial. Seria de fenomene noi care, așa cum am arătat, caracterizează această a doua perioadă sînt, în mare, următoarele.

Întîi, structura consumului e alta și obiceiurile indigene privind alimentația, îmbrăcămintea și locuința fac loc unor obiceiuri comune națiunilor industrializate din lumea întreagă. Lucrul acesta e valabil mai cu seamă în marile orașe cu suburbii în care s-au clădit blocuri cu multe nivele; hrană bogată în proteine animale; îmbrăcăminte făcută din fibre sintetice (supusă „modei" în rîndul femeilor); răspîndire generală a transporturilor auto. Pe scurt, bazele materiale ale vieții cotidiene își pierd rapid însușirile specifice japoneze pe care le aveau încă din perioada Edo.

În al doilea rînd, industrializarea din prima perioadă a lărgit prăpastia dintre oraș și sat, prăpastie care a reprezentat unul dintre elementele cele mai caracteristice ale societății japoneze în totalitatea ei în vremurile de după Restaurația Meiji. Totuși, o dată ce depășește un anumit nivel, industrializarea începe să funcționeze în direcție opusă. Populația rurală nu mai formează partea cea mai mare a populației totale a țării, iar influența industrializării începe să pătrundă direct în viața obștei agricole. Îndeosebi în cazul Japoniei, în cei douăzeci de ani postbelici au avut loc un număr de schimbări epocale, ca reforma sistemului de proprietate a pămîntului, creșterea rapidă a numărului de țărani care au și o slujbă la oraș, răspîndirea generală a meca-

nizării și creșterea specializării în administrarea fermelor. Comunitățile agricole care în timpul primei perioade de industrializare constituiau cel mai stagnant compartiment al economiei și, ca atare, rupseseră încetul cu încetul legătura cu orașele, încep acum în multe privințe să se apropie de oraș.

În al treilea rînd, industrializarea societății pretutindeni în lume a adus cu sine o importantă dezvoltare și popularizare a mijloacelor de comunicare de masă. În Japonia, numărul proprietarilor de televizoare a demonstrat o creștere impresionantă în a doua jumătate a anilor '50. Pătrunzînd în toate colțurile țării, televiziunea a trecut peste deosebirile regionale, creînd o tendință de a reduce prăpastia dintre oraș și sat și standardizînd ființele umane într-un fel care ignoră deosebirile individuale.

În al patrulea rînd, industrializarea începe, la un anumit stadiu al ei, să prefacă principalele sectoare ale consumului cotidian — nu numai hrana, îmbrăcămintea, locuința, dar și folosirea timpului liber — într-o piață pentru „service" organizat ca o marfă produsă în masă, pentru consumatori. În acest sens, reclama comercială s-a dezvoltat în aceeași măsură în care comercialismul începuse să domine toate aspectele vieții sociale.

În al cincilea rînd, un înalt nivel de industrializare este legat de o cultură tehnologică, iar aceasta a dat naștere unei unilateralizări. Tehnologia *progresează*. Într-o societate în care cultura e dominată de tehnologie, valoarea rezidă în ceea ce poartă o amprentă neîndoielnică de progres.

Tehnologia nu creează obiective, ci perfecționează mijloacele de atingere a unor obiective date. Perfecționarea mijloacelor aduce cu ea o tendință spre raționalizare și cuantificare. Pe de altă parte, obiectivele urmărite de tehnologie sînt, în majoritatea cazurilor, bunăstarea și confortul, iar cultura unei societăți dominate de tehnolo-

gie e și ea o cultură orientală către bunăstare și confort.

Dintre fenomenele înșirate mai sus, primele două — schimbarea în structura consumului și reducerea prăpastiei dintre sat și oraș — reprezintă o tendință către pierderea însușirilor specifice japoneze care distingeau societatea japoneză din anii prebelici (mai exact însușirile specifice societății japoneze în comparație cu națiunile înaintate). Celelalte trei fenomene sînt comune tuturor națiunilor cu înalt nivel de industrializare, dar au apărut în Japonia abia după război.

Chiar dacă toate acestea ar putea folosi la rezumarea rezultatelor *directe* ale procesului de industrializare, ele nu epuizează lista de schimbări importante care s-au petrecut în societatea japoneză în raport indirect cu industrializarea și, mai exact, în raport cu schimbări petrecute în diverse instituții sociale din 1945 încoace. Am semnalat mai sus cele trei elemente de bază — militarismul, relațiile sociale de la superior la inferior și accentul pus pe comunitate — care au avut caracter predominant în societatea japoneză de la Restaurația Meiji pînă la al doilea război mondial; rămîne acum de examinat cum s-au schimbat sau nu toate acestea după război.

În primul rînd, militarismul a făcut loc pacifismului. Ceea ce nu înseamnă că nu există și azi o tendință către reînvierea și expansiunea forțelor militare ale Japoniei; dar rezistența la această tendință e mai puternică. Nu înseamnă nici că nu există unii care, dacă ar putea, nu ar revizui bucuros articolul IX al Constituției, prin care Japonia renunță la război și la posedarea oricărui potențial militar, dar că aceste autorități sînt obligate să proclame dorința lor necondiționată pentru pace. Poporul japonez s-a săturat de război. Nu are ambiția de a zdrobi nedreptatea în numele Cerului.

Această atitudine pacifistă coincide cu cea mai lungă perioadă de pace pe care a cunoscut-o Japonia de la perioada Meiji încoace (de fapt douăzeci de ani constituie oricum un răgaz de pace de

două ori mai lung decît oricare altul în tot acest interval). Cu un astfel de răstimp de pace prelungit, însoțit de o acceptare generală a teoriilor pacifiste, nu este de mirare, poate, că o tradiție care a durat două sute de ani în perioada Tokugawa încearcă să reînvie. Mă refer la interesul pentru plăcerile lumești. Totuși, hedonismul de azi are altă orientare decît cel din perioada Tokugawa. În ultima vreme, hedonismul a tins către rafinarea sensibilității artistice. Azi, e legat de cultura tehnologică și orientat către atingerea scopurilor de bunăstare și confort. În același timp, comercialismul îl face să pună din nou accentul pe cantitate. Tinerilor *playboys* bine situați de azi le place cantitatea, în manifestările ei relativ simple — de pildă viteza automobilului. Putem presupune că tineretul energic și sofisticat din perioada Edo ar fi preferat ceva mai de calitate, ceva care să exprime mai multă sensibilitate complexă decît conducerea unui automobil cu viteză maximă.

În al doilea rînd, relația verticală între superior și inferior a fost negată pentru prima dată ca principiu după 1945. Comparată cu societatea Edo, societatea dintre Restaurația Meiji din 1868 și anul 1945 făcuse un pas înainte către ideea că „Cerul nu a făcut nici un om mai presus și nici unul mai prejos decît altul", dar era vorba, în definitiv, de un singur pas. Al doilea pas a fost întreprins odată cu declarația drepturilor omului în Constituție. (Această Constituție a fost, desigur „impusă" Japoniei de către ocupația americană. Americanii au crezut probabil că trebuie să „impună" cel puțin atît, dat fiind că găsiseră în țara ocupată o clasă dominantă care, la mijlocul secolului douăzeci, se temea încă de orice declarație cu privire la drepturile omului. Articolul IX al acestei Constituții avea să se dovedească mai tîrziu a fi un inconvenient chiar pentru americani — ceea ce constituie însă o altă chestiune.) Împăratul înceta să fie un „zeu", iar poliția nu mai putea aresta după bunul ei plac pe oricine nu avea la inimă. Patronii erau obligați a recunoaște că ființele umane pe care le foloseau au un mare număr de drepturi. Bărbații și femeile au devenit

cu desăvîrșire egali în fața legii. Fiica era pe aceeași treaptă cu fiul cel mai mare; la maturitate căpăta drept de vot și cînd se mărita avea să fie egală în drepturi cu soțul ei. Acestea sînt aspectele legate de egalitarism. De asemenea, în societatea de azi, egalitarismul a făcut breșe importante în ordinea stabilită a relațiilor dintre superior și inferior. În unele cazuri, a fost aplicat prea simplist și în pripă; în domeniul educației, de pildă, s-a făcut chiar greșeala de a se considera că egalitatea șanselor de a studia înseamnă „egalitatea" în materialul predat.

În al treilea rînd, cu toate că cei douăzeci de ani postbelici au fost martori la prăbușirea sistemului de relații pe verticală moștenit de la societatea Edo, nu s-a dovedit posibil, pînă acum, ca structura orizontală să fie desființată. Într-un sens, mentalitatea rurală a țăranilor ținuți la distanță de cultura negustorilor specifică perioadei Edo este singura tradiție care a supraviețuit celor două reforme, din 1868 și din 1945, rămînînd neschimbată de-a lungul primei și celei de a doua perioade de modernizare pînă în ziua de azi. În cadrul unei comunități închise lumii exterioare, valorile comunității capătă întîietate față de exigențele individului. Cînd armonia din sînul comunității intră în conflict cu libertatea și independența individului, în principiu învinge prima. Astăzi, „comunitatea" în cauză nu mai este, desigur, comunitatea rurală. Este întreprinderea care îi folosește pe muncitorii săi pe viață: sînt sindicatele muncitorești, formate în cadrul fiecărei companii în parte; e fracțiunea în cadrul partidului politic, facultatea în cadrul universității, iar pentru studenți „clubul". Faptul că relația superior-inferior în cadrul firmei a fost transformată într-o relație orizontală nu împiedică nicidecum comunitatea să fie tot atît de închisă față de lumea dinafară. Un semn al existenței acestei situații îl reprezintă „excursiile în grup", funcționarii unei firme particulare întreprinzînd o călătorie de plăcere — toți laolaltă, fără a lua în considerare gusturile lor personale — sau extinderea în afara orelor de lucru a relațiilor

între colegii de serviciu. Apoi obiceiul persistent de a se supune din principiu voinței majorității, mai curînd decît a da expresie punctului de vedere al minorității. Un diplomat dintr-o țară anglo-saxonă mi-a spus odată că ambasadele seamănă cu insule mici în care relațiile personale sînt mai importante decît orice altceva. Firmele japoneze — sau anumite secții ale lor, cînd firma e mai mare — sînt toate asemenea ambasadelor. Individualismul are șanse minime de a prinde rădăcini pe astfel de insulițe.

Să ne întoarcem acum din nou la artist; care e rolul lui într-o societate de acest tip? Atîta vreme cît arta este expresia individualității artistului — și este cu totul imposibil ca acum să fie altfel — înstrăinarea artistului față de societate va fi în proporție directă cu numărul de factori care îngrădesc individualismul. În acest sens, nu există probabil nimic mai dificil pentru artist decît de a face față mentalității rurale într-o societate în care toți oamenii au devenit egali. Totuși, aceasta constituie o problemă nu pentru societatea din jurul artistului, ci chiar pentru artist. Motivul pentru care atît de mulți artiști se duc încă și azi la Paris nu este neapărat dorința de a fi acolo de dragul orașului; e dorința de a scăpa de „satul", care este lumea artelor în Tokio. Un artist îmi spunea: „La Paris, talentul contează. Oricît de faimos ar fi cineva, nimeni nu se interesează de el dacă nu produce lucru de calitate. E într-adevăr singura cale de a face un lucru bun".

Într-un sens, e o prezentare exactă a situației. Dar mai e ceva. Comercialismul, proaspăt înarmat cu televiziunea, precum și egalitarismul conținutului educațional, în școli și în educația socială — de fapt, întregul fenomen numit „societate de masă" — trec peste deosebirile regionale și individuale și tind către standardizarea culturii. Deoarece tendința aceasta este destul de puternică pentru a călca în picioare individualismul chiar și în țări în care individualismul e tradițional, nu ar fi de mirare să nu-l zdrobească acolo unde nu există o astfel de tradiție în sprijinul său. Altminteri spus,

standardizarea reprezentată de expresia „societate de masă" — standardizare care afectează chiar și societățile industriale ivite inițial din individualism și egalitarism — amenință ca în Japonia, unde există o dublă bază de egalitarism și de mentalitate rurală, să se extindă și să devină exagerată fără limită.

A spune că individualismul este necesar pentru artist nu înseamnă că nu e necesar și pentru ceilalți oameni. Instalarea adevăratului individualism este o îndatorire care privește întreaga societate japoneză și s-ar părea că tocmai în îndeplinirea acestei îndatoriri artistul are de jucat un rol nu fără importanță. Condițiile care îl înstrăinează pe artist sînt în același timp condițiile care îl fac să fie necesar într-o societate pentru ca aceasta să „progreseze".

Artistul însuși, desigur, are nevoie de ceva mai mult decît de individualism numai. Arta se dezvoltă, dar nu face „progrese" (adică nu tinde către un scop anumit) în același fel ca tehnologia. Stilul sculpturii buddhiste, în Japonia, s-a dezvoltat din perioada Asuka pînă în perioada Kamakura, iar stilul sculptural grec s-a dezvoltat din secolul șase, trecînd prin Fidias și Praxitele, pînă în epoca elenistică. Totuși nu putem vorbi despre un progres. Sculptura Kamakura nu e superioară sculpturii Asuka, nici sculptura elenistică nu e superioară sculpturii „preclasice". E greu să vorbim despre „progres artistic", chiar și în cadrul dezvoltării unui stil anumit; și e cu totul lipsit de importanță acolo unde mai multe stiluri diferite se succed.

Elementul semnificativ într-o discuție despre istoria artelor nu e progresul, ci dezvoltarea stilului. Factorul decisiv cînd vorbim despre opere de artă considerate individual nu e stilul, ci calitatea. Calitatea nu poate fi măsurată. Cultura artistică e o cultură de calitate, nu de cantitate. Și cu toate că e posibil ca arta să fie construită pe baza hedonismului, acest hedonism nu trebuie să însemne urmărirea bunăstării și confortului. Chiar și o plăcere e incapabilă să producă artă dacă nu este de

așa natură încît să poată fi simțită de artist ca o chemare.

Societatea de azi manifestă tendința de a considera că bunăstarea și confortul sînt țelurile ei și de a raționaliza și a cuantifica procesele prin care aceste țeluri sînt atinse, luînd mijloacele folosite în acest scop drept valori în sine. Dacă e așa, sentimentul de înstrăinare al artistului riscă să se agraveze și artistul va lua deseori atitudini de opoziție față de ordinea stabilită. Și cu această ocazie putem spune, totuși, că aceleași condiții care îl înstrăinează pe artist sînt și cele care îl fac să fie necesar. Mai exact, societatea nu are nevoie de artistul înstrăinat în sensul că ar vrea să și-l reintegreze, ci are nevoie de el tocmai *din cauza* înstrăinării lui: în calitate de critic, ca om care va întemeia ceea ce poate exista în viitor în funcție ce ceea ce este azi; și în calitate de creator de valori, ca unul care produce valori capabile să se impună singure împotriva valorilor existente în prezent. Artistul e necesar pentru că tot ceea ce există azi — actualul sistem de valori — îl înstrăinează pe om, nu numai pe artist. Omul în sine trebuie salvat dintr-o stare de lucruri care îl face să accepte bunăstarea și confortul drept scopuri în sine, să se simtă blazat cînd scopurile sînt atinse, să caute satisfacții facile care, fiind o căutare de stimulenți, duc la nevoia unor stimulenți din ce în ce mai puternici, de care se satură pe rînd, pînă cînd, în cele din urmă, se dezechilibrează și ajunge la medicul psihiatru. A preveni așa ceva nu e desigur ușor. Admițînd că ar fi posibil, ar trebui să înceapă cu o luptă lipsită de compromisuri împotriva acelui mod de gîndire care consideră urmărirea bunăstării și a confortului sau progresul mijloacelor ca alcătuind în sine realizarea valorilor, precum și lupta împotriva întregului sistem de valori pe care cultura tehnologică l-a impus societății actuale. Totuși, lupta trebuie dusă împotriva acestor valori și nu împotriva progresului tehnologic ca atare. Pe de o parte, este inutil a se împotrivi progresului tehnologic; orice ar fi, el va merge înainte, fără oprire. În la doilea rînd, tehnologia

în sine nu e, în fond, nici bună, nici rea; nu e altceva decît sporirea unui potențial. Potențialul nu-și alege obiectivele. Cea mai însemnată problemă cu care e confruntată societatea în zilele noastre este alegerea obiectivelor. Aici — în problema alegerii obiectivelor — artistul poate să joace rolul ce-i revine. Desigur, dacă vrea, își poate exercita activitatea departe de progresul tehnologic; dar el poate, de asemenea, să se folosească de realizările progresului tehnologic în urmărirea unor obiective umane. Această din urmă cale este cea care reprezintă o mai importantă contribuție socială. De aceea, poate, în cazul Japoniei arhitectul e cel care — Tange Kenzō de pildă, în ultima lui lucrare — deține rolul de frunte printre artiștii neamului.

Artistul ar trebui să accepte actuala lui stare de înstrăinare: cu cît e mai mare alienarea, cred eu, e cu atît mai bine. Altminteri ar fi imposibil să fie salvat conceptul de calitate în actuala lume a cantității. În ceea ce privește Japonia, cauza fundamentală a înstrăinării nu mai e ceva specific Japoniei; e un fenomen universal care a fost doar agravat de condiții specifice Japoniei. Problema Japoniei a devenit problema omenirii. În condițiile unei asemenea extinderi, problema a devenit și ea mai vastă, așa încît artistul nu mai are de a face acum cu perioada Edo sau cu lumea occidentală, ci cu arta. Perioada de creativitate urmează să vină: iar dacă o astfel de perioadă va începe într-adevăr, îl vom vedea pe artistul înstrăinat jucînd rolul care îi revine în salvarea ființei umane înstrăinate.

FORME NOI

În creaţia artistică, un conţinut nou nu implică neapărat necesitatea unei forme noi. Dacă avem în vedere conţinutul, sonetele lui Mallarmé par a fi cu totul diferite de sonetele lui Ronsard, totuşi pe Mallarmé conţinutul nu l-a făcut să simtă nevoia unei forme noi. În literatura japoneză, conţinutul versurilor lui Teika este diferit de cel al versurilor lui Hitomaro, şi iarăşi altul este conţinutul versurilor lui Mokichi comparat cu Teika, totuşi nici unul dintre ei nu a simţit nevoia unei alte forme decît *tanka* de treizeci şi una de silabe. Cred că acelaşi lucru este valabil pentru formă în general în artă, nu numai în poezie. E adevărat că nevoia de a exprima un conţinut nou a făcut inevitabilă tranziţia de la stilul romanic la stilul gotic, totuşi, odată ce stilul gotic a fost stabilit, timp de secole după aceea artiştii aveau să-şi dea seama că orice conţinut, oricît de nou ar fi el, poate fi exprimat în cadrul acelei forme. Arhitecţii catedralei din Reims sau din Amiens, de pildă, nu au simţit nevoia unei alte forme decît cea gotică pentru a exprima ceva cu totul diferit de ceea ce îl preocupase pe arhitectul catedralei din Chartres.

Totuşi, cazul cel mai tipic în care un subiect nou nu cere o formă nouă îl găsim la majoritatea autorilor de memorii şi jurnale. De la memoriile lui Saint-Simon la memoriile lui Churchill, de la jurnalul lui Amiel la jurnalul lui Gide, de la *Meigetsuki* la *Danchōtei Nichijō*, e evident că atît

Churchill, cît și Gide și Nagai Kafū au încercat fiecare să exprime ceva nou în conținut, tot așa cum este evident că îi satisfăceau vechile forme: memoriile și jurnalul. Memoriile și jurnalul reprezintă o expresie directă a experienței de viață a autorului. Însă orice creație artistică este de asemenea o expresie — indirectă, e drept — a experienței de viață a autorului și în acest sens toți artiștii, cel puțin într-unul din aspectele lor, seamănă cu autorii de memorii sau de jurnale. Dacă luăm în considerație acest aspect, observăm că un conținut nou nu cere întotdeauna forme noi.

Expresia artistică mai posedă însă un aspect care nu are nimic comun cu memoriile sau cu jurnalul. Este vorba despre creația unor forme noi. Pentru a crea forme noi, probabil că artistul trebuie să spună ceva despre el însuși. Altceva e însă a spune că artistul are nevoie de o formă nouă pentru a vorbi despre el însuși. A vorbi despre sine e un scop direct al autorului de memorii sau de jurnal. Precum am mai văzut, forma nouă nu e necesară neapărat pentru atingerea acestui scop. Acolo unde scopul *este* crearea unor forme noi, situația e fundamental diferită.

În general, creația artistică e o chestiune de exteriorizare a ceva ce există în artist. Prin urmare sînt posibile două atitudini fundamental diferite față de creația artistică. Una pune accentul pe ceea ce se află în artist și consideră creația ca pe un proces de exprimare a acestei lumi interioare: să-i spunem, în lipsa unor termeni mai adecvați, „exprimare de sine". A doua atitudine pune accentul pe produsul exteriorizării și consideră creația artistică drept adăugire a unui element nou la elementele existente. Pe aceasta o numim abordare „impersonală". Prima abordare, cea care exprimă eul, este comună autorilor de memorii și de jurnale în general. A doua, cea impersonală, apare sub forma ei cea mai reprezentativă în poeziile lui Mallarmé și ale lui Valéry, de pildă. Deosebirea dintre cele două categorii este, desigur, doar o deosebire pe plan teoretic; în practică nici una dintre cele
 două categorii nu se găsește în formă pură. Dacă

ar fi o simplă exprimare a eului, memoriile sau jurnalul ar putea deveni cu greu operă literară; iată de ce multe asemenea scrieri nici nu sînt, de fapt, literatură. Tot astfel, o operă cu totul impersonală — chiar dacă o nouă formă care nu este nicidecum expresia unor trăiri ale autorului se poate prezenta ca experiment spiritual — nu s-ar chema operă de artă. Dacă facem însă această rezervă, distincția teoretică între cele două atitudini față de creația artistică poate fi utilă pentru clarificarea situației reale. Prin „situație reală" înțeleg în cazul de față universul căruia îi dau expresie, de pildă, Stravinski, Picasso, și Valéry în comparație, să zicem, cu Schoenberg, Kandinsky și Thomas Mann. Maniera lor impersonală de a aborda arta, ideea lor că arta nu e un mijloc de a te exprima pe tine ci de a exprima o lume completă în ea însăși, exterioară artistului — concepția lor, deci, că o creație artistică nu e divulgarea unor lucruri aflate în adîncul sufletului autorului, ci participarea la o lume care există, indiferent de ceea ce se petrece în sufletul lui — este esențială dacă dorim ca actul de a adăuga ceva nou la ceea ce a fost realizat pînă atunci, de a contribui cu o formă nouă la formele deja cunoscute, să dobîndească un înțeles; și numai dacă se dobîndește un astfel de înțeles necesitatea unor forme noi poate să se ivească la rîndul ei. Dacă o astfel de atitudine nu există de la început, artistul nu simte nevoia unor forme noi; într-adevăr, dacă forțează introducerea unor forme noi din afară cînd nevoia lor nu există, s-ar putea ca în realitate creativitatea lui artistică să nu aibă decît de pierdut.

Autorii picturilor în ulei, care au cunoscut o înflorire în Japonia începînd cu sfîrșitul secolului trecut, s-au grăbit să importe forme noi create la Paris. Este greu de presupus însă că înțeleseseră bine de ce Parisul simțise nevoia unor forme noi. Chiar dacă ar fi fost așa, este puțin probabil ca unii dintre ei să fi simțit aceeași nevoie, și chiar dacă s-ar fi orientat cîțiva către un stil nou, alții ar fi menținut, tot atît de sigur, vechiul stil. Unul dintre motivele pentru care toți pictorii, fără ex-

ceptie, au fost atît de receptivi la invazia formelor noi — cel puțin în ceea ce privește stilurile de pictură, deși au existat în acest sens și alte motive — a fost faptul că, deși personal nu erau atrași de aceste stiluri în mod deosebit, exista deja ideea că a prelua forme noi e un lucru bun. Cu alte cuvinte, formele artistice noi erau tratate ca metodele noi în știință. Din păcate, însă, în artă forma nu e o metodă. Dacă se descoperă undeva în lume o metodă nouă de a colora celulele sanguine cu un pigment anume, această descoperire aparține, de atunci, întregii omeniri. Pe de altă parte, un nou stil de a aplica vopseaua pe pînză folosind o metodă specială, cubismul de pildă, înseamnă ceva numai pentru pictorul care a simțit nevoia să facă acest lucru și nu înseamnă nimic pentru cel care nu a simțit o asemenea nevoie.

Părerea că arta nu e atît un mijloc de exprimare a eului, cît ceva independent de artist și complet în sine, fiind totuși, desigur, în parte, o problemă a fiecărui artist, e însă mai mult o problemă de ambianță culturală, ambianță în care trăiește artistul. Dacă acțiunea de a adăuga ceva nou unei lumi specifice alcătuite din diferite opere de artă are menirea de a-i da artistului sentimentul importanței, inspirîndu-i pasiune și hotărîrea de a-și sacrifica viața pentru aceasta, e necesar ca artistul să creadă primul în valoarea acestei lumi. Întrebarea e dacă o astfel de lume există sau nu în realitate, în mod cu totul independent de viața artistului, de trăirile lui personale, de emoțiile lui, înclinațiile lui. Cu alte cuvinte, trebuie să existe un corp de opere de artă și un sistem de valori care să garanteze validitatea acestuia. Adică ceea ce, în vremurile moderne, André Malraux a definit, pe scurt, drept „muzeul imaginar". Existența unei astfel de lumi l-a făcut pe Malraux să poată afirma: „omul nu creează ca să se exprime pe sine; se exprimă pe sine pentru a crea". Un corp de opere de artă e o moștenire culturală, iar un sistem de valori care subliniază importanța unei moșteniri culturale este fără doar și poate conservator.

53 Astfel, ambianța culturală necesară pentru a ge-

nera forme noi în artă trebuie să conțină în sine un element conservator ineradicabil. Artistul care creează o formă nouă va lupta probabil împotriva conservatorismului în artă. Dar dacă adversarul e prea slab, brațul artistului nu prinde putere — cu alte cuvinte, raportul între ei e paradoxal: obiectivele pentru care luptă artistul sînt condiționate de existența unui element de opoziție.

În același timp, conservatorismul privind valorile artistice nu poate apărea izolat în sînul unei culturi. Conservatorismul, dacă e întradevăr viguros, se manifestă neapărat în toate ramurile unui sistem de valori. Am putea spune așadar că prima condiție care face să fie posibile cele mai îndrăznețe inovații în formele de artă o reprezintă în general elementele cele mai îndîrjit conservatoare din această cultură. Fără conservatorism, nu există inovație în forma artistică. Fără îndoială că acesta e motivul pentru care societatea revoluționară este rareori novatoare în domeniul artelor. O revoluție schimbă conținutul artei, dar nu forma ei. Pictura revoluționară din Mexic reprezintă, în acest sens, un caz tipic. Inovația formelor nu a avut loc în Mexicul revoluționar, ci în Europa conservatoare. Tehnicile expresionismului — tratarea fundamental nouă a culorii, liniei și suprafețelor — au apărut în Europa, mai ales în Germania, prin preajma primului război mondial. Artiștii din Europa occidentală au folosit aceste tehnici pentru a zugrăvi o lume a fanteziei — orașe și porturi, păduri și cai, oameni cutremurați de spaimă. Artiștii revoluționari din Mexic au folosit aceleași tehnici pentru a face portrete de muncitori chinuiți, de muncitori răsculați, de muncitori cu pumnul ridicat. Muncitorii din vremea aceea creau o societate nouă. Dar nici ei nici pictorii care erau de partea lor nu aveau nevoie reală de tehnici noi.

Imediat după Revoluția din Rusia a existat o perioadă de experimente artistice; prin Maiakovski, revoluția părea să arate că există o revoluție și în arte. Perioada aceea a fost însă de scurtă durată. A urmat apoi, precum se știe, o

lungă perioadă de „realism socialist". Simplă întîmplare? S-a datorat numai faptului că unii conducători politici aveau o concepție rigidă despre artă. Mă îndoiesc. Motivul a fost mult mai probabil faptul că artistului îi era greu să urmărească mai mult de un singur obiectiv dintr-odată. A ilustra noile teme — proletariatul și societatea lui — și a găsi maniere noi de a ilustra constituiau două lucruri diferite. Faptul că aceste două lucruri nu erau complet izolate, că se aflau în legătură unul cu celălalt, nu înseamnă totuși că erau unul și același lucru. Spre a lămuri mai bine ce vrem să spunem, iată un exemplu extrem: Cézanne a descoperit o nouă metodă de a picta în ulei pe cînd se apucase să picteze un măr. Nu s-ar putea spune că un măr reprezintă un subiect nou în pictură; nici o altă ilustrare nu poate distruge mai radical ideea general răspîndită că o temă nouă cere o metodă nouă. În vremurile de demult, tranziția de la pictura medievală la pictura modernă, cu descoperirile ei tehnice și cu schimbările de stil de mare răsunet, n-a avut loc cînd Giotto picta subiecte diferite de cele tratate în pictura evului mediu, ci atunci cînd picta teme tradiționale obișnuite încă din vremurile medievale. Subiectele păgîne și seculare nu au dobîndit răspîndire în pictura Renașterii decît după ce s-a consolidat un nou stil de a picta. Chiar și italienii Renașterii, pe vremea cînd erau foarte ocupați cu descoperirea unor noi maniere de a picta, foloseau teme vechi; cînd se orientau către teme noi, foloseau orice fel de tehnică le stătea la îndemînă. Nu se poate ca toate acestea să fi fost coincidențe. Se pare că, în artă, e imposibil de reînnoit totul deodată; trebuie să alegi între a pune vin vechi în sticle noi sau vin nou în sticle vechi. Realismul socialist, fiind o teorie a vinului nou, nu avea cum să folosească sticle noi.

Desigur, realismul socialist îi era uneori impus artistului. Limitarea în acest fel a dezvoltării artistice e o altă problemă. Faptul în sine nu e suficient pentru a explica pentru ce a fost impus mai curînd realismul socialist decît alte teorii

artistice. Argumentul că, preconizîndu-se în principiu arta pentru mase, arta devine în mod necesar conservatoare, şi deoarece masele sînt conservatoare în gusturile lor explică fără îndoială aspectul chestiunii conservatorismului formal al realismului socialist, dar nu explică totul. Problema aceasta nu e atît de simplă încît să poată fi rezolvată reducînd-o la o încurajare a gustului maselor. Poporul nu are un singur gust în artă; în sînul maselor se manifestă gusturi variate sau sînt latente. Astfel, o altă explicaţie poate sublinia faptul că realismul socialist decide pur şi simplu la care dintre aceste gusturi trebuie să apeleze arta şi care e direcţia generală care trebuie urmată; arta clasei răspunzătoare de ghidarea noii generaţii era realistă şi, chiar nefiind nouă, ea nu putea să fie altfel. Această explicaţie are o pondere considerabilă (cît de mare anume nu contează aici), în sensul că o clasă care se ridică poate vedea direct şi înfăţişa realităţi pe care vechea clasă conducătoare ori le scăpa din vedere ori le ignora în mod deliberat. Oricum ar fi, „realismul" se referă aici la temele artei, nu la formele ei. Înţelege oricine că un artist burghez nu înfăţişează muncitori, dar că un artist al realismului socialist trebuie şi poate să facă acest lucru. Totuşi, teoretic vorbind, argumentul acesta nu îngăduie nici o concluzie în legătură cu alegerea formei — cu alte cuvinte: *cum* trebuie înfăţişat muncitorul? Astfel, cînd se spune despre realismul socialist că include atît problema formei, cît şi problema subiectului ei, trebuie să existe vreun motiv corespunzător care să privească forma. În această privinţă s-a semnalat descori precedentul istoric: Courbet a pictat zidari, aşa că atunci cînd se vorbeşte despre „realismul" lui Courbet, se includ în discuţie nu numai muncitorii care reprezentau subiectul tratat de pictor, dar şi tehnica şi forma folosite de el. Sau: implicaţiile „realismului" balzacian privesc nu numai faptul că Balzac a descris „realităţile" societăţii franceze de la începutul secolului nouăsprezece, dar şi la forma însăşi a romanului în stil balzacian. To-

tuși, precedentele reprezentate de Balzac sau Courbet nu înseamnă că tehnica și formele specifice lor sînt necesare ori de cîte ori cineva dorește să picteze în ulei zidari sau să descrie într-un roman „realitățile" societății. Cu alte cuvinte, motivele pentru care teoria realismului socialist a respectat formele folosite de Courbet și de Balzac trebuie căutate în altă parte decît într-un simplu precedent istoric. Care este, atunci, explicația? Aceea, desigur, că forma folosită de Courbet a fost ulterior asimilată de academism, iar forma folosită de Balzac a oferit prototipul pentru romanul secolului nouăsprezece. Se poate spune că în perioada de după primul război mondial, cînd teoria realismului socialist a fost expusă pentru prima oară, aceste forme erau cele mai conservatoare manifestări ale picturii în ulei și, respectiv, ale romanului. Realismul socialst cerea teme noi în artă și de aceea a apelat la formele vechi.

INDIVIDUALISMUL ÎN ARTĂ

Ceea ce, printre altele, deosebește între ele știința și arta e faptul că omul de știință poate, dar artistul nu poate folosi ca atare cunoștințele dobîndite de alții prin experiență. O acumulare de experiență (experimentul științific nu e altceva decît o experiență planificată și organizată) poate duce, să zicem, la aflarea unui adevăr ca acela că antibioticele au efect împotriva infecției cu bacteria pyogenică. Omul nu are nevoie să repete experiența înainte de a folosi antibiotice pentru a trata un caz de astfel de infecție. Dacă folosește antibioticul după metodele stabilite de alții, se poate aștepta, logic, la un efect imediat. Ce-ar fi să ne închipuim însă un caz similar în domeniul artei — de pildă, cunoașterea faptului că trinitatea Yakushi din sala cea mare a templului Yakushiji e o minunată operă de artă? Această cunoaștere e și ea produsul acumulării unor experiențe făcute de nenumărați indivizi; cărțile de istorie a artelor ne dovedesc că așa e, și merg pînă acolo încît susțin că dintre cele trei figuri deosebit de frumoasă este Bodhisattva Nikkō (fig 2) sau Gakkō. Totuși, această cunoaștere dobîndită de alții poate să nu însemne nimic pentru individ, ca atare. Aceasta va căpăta semnificație numai atunci cînd el însuși acumulează asemenea experiență — după ce și-a obișnuit ochiul privind un mare număr de sculpturi, în special sculptură japoneză buddhistă și după ce ajunge astfel să

aprecieze „trinitatea" pentru sine. Cu alte cuvinte, în artă există necesitatea ca individul să reconstituie pentru sine calea pe care alţii au parcurs-o înaintea lui. În aceasta constă, putem spune, deosebirea calitativă între Bodhisattva şi antibiotice.

Totuşi, se pune întrebarea dacă orice om care îşi cultivă spiritul critic va considera în mod automat că statuia lui Bodhisattva din sala mare a templului Yakushiji e admirabilă. Pare foarte improbabil. Chiar şi ochiul exersat poate găsi uneori că nu e interesantă. Ar fi ciudat să nu se întîmple aşa, şi aceasta tocmai pentru că opinia despre o operă de artă variază de la om la om. Factorul major care determină această variaţie e perioada în care s-a născut individul respectiv. Sensibilitatea şi nu teoria artei este determinată de epocă. Europa secolului nouăsprezece, de pildă, nu punea mare preţ pe arta medievală. Valoarea cu care a înzestrat-o secolul douăzeci nu se datorează nici unei teorii anume nici unei atitudini anume faţă de istorie, ci evidenţei neechivoce a simţurilor-proprii individului: el se uită şi consideră frumos ceea ce vede. Simţurile şi sensibilitatea şi nu, în mod direct, cunoaşterea şi raţiunea sînt cele care acţionează aici. În ceea ce priveşte arta medievală, stilul gotic l-a atras puternic pe Rodin, iar sculptura romanică pe Bourdelle. Ceea ce se datorează, de asemenea, epocii lor, precum clar reiese dacă ţinem seama de felul în care contemporanii lui Rodin şi, respectiv, contemporanii lui Bourdelle priveau arta medievală. Această tendinţă pe care o au diverse forme de sensibilitate să alcătuiască straturi pe epoci poate fi considerată ca o trăsătură caracteristică a culturii europene, şi în prezent în Europa mai lesne decît în oricare parte a lumii se poate detecta cu claritate grosimea acestor straturi. Una din cele mai clare expuneri teoretice a acestei chestiuni îi aparţine lui Henri Focillon.

Focillon considera că există o schemă universal detectabilă în stadiile de dezvoltare ale unui stil şi că toate stilurile, la vremea şi locul lor,

trec prin aceeaşi schemă. După el, există patru stadii: o perioadă experimentală, o perioadă clasică, o perioadă a rafinamentului şi o perioadă barocă. „Barocul" despre care e vorba aici nu este, firește, barocul considerat ca perioadă specifică în istoria artei. „Eperimentală" este considerată de obicei perioada arhaică. Caracteristicile fiecărei perioade nu cer prea multe explicaţii; unul sau două exemple sînt suficiente. În termeni de sculptură greacă, de pildă, cele patru perioade corespund epocii primitive, epocii lui Fidias, epocii lui Praxitele şi epocii elenistice. În cazul stilului gotic, ele corespund cu a doua jumătate a secolului doisprezece, prima jumătae a secolului treisprezece, sfîrşitul secolului treisprezece şi secolul patrusprezece *(„l'art rayonnant"*[1]*)* şi secolul cincisprezece *(„l'art flamboyant", „cet art baroque du gothique"*[2]*)*. Focillon aplică aceeaşi teorie stilului romanic medieval şi perioadei care începe cu Renaşterea, în scopul de a ilustra aplicabilitatea universală a schemei sale gradate. Pentru a demonstra universalitatea unei astfel de legi, este totuşi de dorit ca stilurile despre care e vorba să fie cît se poate de independente unul faţă de celălalt, şi pe cît posibil depărtate în spaţiu. În acest sens, nu se poate tăgădui că goticul — cel puţin sculptura gotică — are o afinitate strînsă cu arta greacă. Faptul în sine nu scade, desigur, validitatea ipotezei originale, dar rămîne valabil că îndepărtata Japonie reprezintă un al treilea caz, un caz perfect original care poate sta alături de sculptura greacă şi de arta gotică. Mă refer la sculptura japoneză buddhistă din a doua jumătate a secolului şase pînă în secolul treisprezece: perioada arhaică Asuka, perioadele clasice Hakuhō şi Tempyō, rafinamentul şi academismul perioadei Fujiwara, şi apoi „barocul" perioadei Kamakura. După cum am văzut, nu trebuie să existe echivoc în ceea ce priveşte cuvîn-

[1] Arta raionantă. (În franceză în original.)

[2] Arta flamboiantă, această artă barocă a goticului (În franceză în original.)

tul „baroc". Important e surprinzătorul șir de corespondențe ale acestor trei lungi perioade — de la secolul șase al Greciei pînă la Alexandria, de la începuturile secolului doisprezece pînă în secolul cincisprezece în ceea ce privește goticul francez, și de la sfîrșitul secolului șase pînă în secolul treisprezece în ceea ce privește sculptura japoneză buddhistă — trecute toate prin stadii care vădesc caracteristici de formă similare, pînă cînd în cele din urmă sculptura s-a detașat de arhitectură și a început să se miște liberă în spațiu, forma scuturîndu-se de restricțiile impuse de material. Cel puțin pînă în perioada Tempyō, dezvoltarea sculpturii buddhiste japoneze a fost supusă unor covîrșitoare influențe venite de pe continent, din China, și s-ar putea ridica obiecții cu privire la interpretarea acestei evoluții în sensul că ar fi apărut în mod spontan. Totuși, presupunînd chiar că ar fi doar o reflectare a unor dezvoltări stilistice de pe continent, rămîne faptul că oferă o șansă de a urmări această evoluție pe baza unei abundențe de material fără egal în alte cazuri. În cazul sculpturii medievale a Indiei, în cazul artei precolumbiene din America centrală și de sud, în cazul artei negre din Africa pot fi detectate deosebiri regionale, dar este extrem de greu să urmărim dezvoltarea pe stadii a vreunui stil. E posibil, desigur, să fi existat o evoluție gradată pe stadii, dar în măsura în care nu poate fi reunit un număr mare de lucrări dintr-o zonă anume pentru a fi rînduite în ordine cronologică, este imposibil, deocamdată, să vorbim despre stadii evolutive. În cazul sculpturii egiptene, o mare parte a supraviețuit pînă în zilele noastre. Poate fi urmărită o dezvoltare cronologică, dar procesul se întinde pe o perioadă de mai multe mii de ani; e evident că nu se poate discuta despre el în aceiași termeni ca despre un proces care se întinde pe o perioadă de cel mult cîteva secole. Pe scurt, sculptura japoneză buddhistă aparține acestei companii selecte — alături de sculptura și de picturile pe ceramică grecești, de sculptura și de arhitectura medievală franceze, de icoanele

ruseşti, de ceramica chineză şi de pictura Renaşterii italiene, în fiecare dintre aceste cazuri putînd fi urmărită în detaliu dezvoltarea unui stil. Faptul că principiul celor patru stadii datorat lui Focillon poate fi aplicat pe scară atît de largă e într-adevăr uimitor. Şi întrebarea care se pune imediat este: de ce se petrec lucrurile astfel?

În *viaţa formelor*[1], Henri Focillon notează: „Un stil sfîrşeşte, un altul apare. Omul este constrîns să reia mereu aceleaşi cercetări, şi acelaşi om, înţelegînd prin aceasta constanţa şi identitatea spirituală a omului, le reia mereu". În definitiv, aceasta înseamnă că universalitatea stadiilor în dezvoltarea unui stil nu poate fi explicată decît în termenii uniformităţii spiritului uman. E drept că lucrurile ar putea să fie privite şi altfel: am putea să ne întrebăm dacă există vreo dovadă mai sigură a uniformităţii spiritului omenesc. Dar nu dispunem de spaţiu suficient pentru a aprofunda această problemă. Oricum sigur e faptul că stilul se dezvoltă pe etape şi că aceste etape s-au repetat în cadrul diferitelor stiluri în diferite părţi ale lumii şi la timpuri diferite ale istoriei.

Al doilea fapt pe care Focillon îl scoate în evidenţă e că societatea, într-un anumit stadiu stilistic, tinde să pună mare preţ pe opere produse în acelaşi stadiu al unor stiluri din trecut. „Ceea ce barocul caută în istorie, spune el, nu este altceva decît barocul din trecut"[2]. Stilul romantic, mai spune el, poate că nu este exact, nici în toate privinţele baroc, totuşi e firesc ca o epocă de reacţie împotriva unui clasicism artificial să fi dat mare importanţă *artei flamboaiante* care a fost stadiul baroc al goticului. În Germania, epoca lui Lessing admira grupul sculptural Laocoon, o operă care reprezintă barocul în sculptura greacă. Azi, ni se pare normal să-l preferăm pe Fidias lui Praxitele, şi cu atît mai mult grupului Laocoon. Încă înaintea primului război mondial, Rodin a scris *Catedralele Franţei* în care se ocupa de evul

---

[1] Editura Meridiane, 1977, pag. 36–37. (N. Tr.).
[2] *Viaţa formelor*, pag. 41. (N. Tr.).

mediu și, totuși, imediat în anii dintre cele două războaie mondiale Wilhelm Worringer a găsit de cuviință să atace sever clenismul lui Rodin și să sublinieze faptul că Renașterea italiană nu a avut un grad de cultură superior Franței medievale așa cum se prezenta în punctul ei culminant, dar că amîndouă aceste culturi derivă din „moduri diferite de gîndire care nu pot fi apreciate cu aceeași unitate de măsură". Azi, după al doilea război mondial, nu mai e deloc necesar, în occident cel puțin, să fie subliniat acest lucru. Secolul douăzeci a descoperit arta medievală. Și, mai ales după ultimul război mondial, această descoperire a devenit aproape o banalitate. Mai exact, se poate afirma cu certitudine că în general sensibilitatea artistică a secolului e atrasă de medieval; chiar dacă problema e, în parte, o problemă de cunoaștere, ea este mai ales o problemă de sensibilitate. Epoca e aceea care determină sensibilitatea, iar această calitate a epocii se numește cultură. Orice gîndire trebuie să pornească de la experiență. În cazul în care calitatea experienței e aceeași, tot ceea ce urmează este, într-un fel, consecința ei logică. Acolo unde două tendințe de gîndire diferă în mod fundamental, calitatea experiențelor care le oferă punctul de plecare este și ea diferită.

Totuși, experiența nu se petrece izolat, ci în cadrul unei perioade și al unei culturi. Calitatea unei experiențe senzoriale este în ea însăși specifică unei culturi anume și progresează, odată cu epoca, în cadrul acelei culturi. Există Vézelay și există Chartres și există Reims. Contactul cu ele are pentru noi semnificație nu pe cale conceptuală ci pe calea simțurilor; nu prin cuvinte ci prin contactul direct cu un spirit exprimat în termeni senzoriali. Nu considerăm pietrele vechi din punctul de vedere al valorii lor, ci din punctul de vedere al emoției pe care ne-o procură. Valoarea lor nu e alta decît emoția noastră. Valoarea secolelor doisprezece sau treisprezece a rămas de fapt neschimbată; nou este faptul că ceea ce n-a impresionat pe nimeni în epoca trecută ne impresionează pe noi acum.

Dar ce înseamnă „epocă" în termenii teoriei lui Focillon? S-ar părea că acum sîntem pe cale de a intra decisiv într-o epocă de arhaism. Cînd e vorba de sculptura greacă, secolul șase ne atrage mai mult decît secolul cinci. În ceea ce privește Renașterea italiană, epoca lui Giotto și a lui Uccello ne spune mai mult decît epoca lui Michelangelo și a lui Tițian. În sculptura japoneză buddhistă, admirația noastră se îndreaptă mai mult către perioada Asuka decît către perioada Tempyō, la capitolul stampelor *ukiyo-e* admirația noastră se îndreaptă mai mult către Kiyonaga decît către Utamaro. Surprinzător este marele contrast între două fapte: extrema multiplicitate de stiluri — în sensul cel mai strict, lipsa de stil — în arta contemporană; și partialitatea noastră unanimă față de arhaism cînd ne întoarcem la dezvoltarea stilurilor în arta din trecut. Dat fiind că e greu să deosebim vreun stil contemporan predominant (e greu să definim clar dezvoltarea tendințelor către abstract în pictură, chiar dacă admitem că acestea pot fi considerate ca un „stil") și dat fiind, în special, că panorama artei contemporane este mai diversificată decît cea a oricărei arte din trecut și nu oferă nici un indiciu referitor la forma în care epoca prezentă s-ar cristaliza eventual, e imposibil să explicăm orice lucru prin simplă referire la teoria lui Focillon și imposibil să afirmăm că prezentul pune mare preț pe epocile de experimentare ale trecutului fiindcă reprezintă el însuși o epocă de experimentare. De fapt, adevărat e contrariul: admirația noastră unanimă față de epocile experimentale din trecut e singurul indiciu despre ceea ce este epoca noastră. Dacă lăsăm deocamdată Grecia și revenim la gotic, situația devine și mai clară: Amiens mai degrabă decît Rouen, Reims mai degrabă decît Amiens, Chartres mai curînd decît Reims... este adevărat în toate privințele: construcții, sculptură, vitralii. Ceea ce nu înseamnă neapărat că una din aceste catedrale are o valoare artistică mai mare decît alta. Cînd ne aflăm în fața catedralei din Reims, e greu să ne imaginăm că există ceva ce ar putea-o depăși;

e perfectă în ea însăși. Totuși, admițind acest lucru și în ciuda acestui lucru, sîntem mai mult atrași de catedrala din Chartres — într-adevăr, efectul ei asupra noastră e covîrșitor. Motivul îl constituie desigur faptul că orice arhaism implică o impetuoasă tendință spirituală de a crea un stil nou, precum și o luptă dramatică între acest spirit și materialul folosit. De pildă contraforturile în arcbutant de la Chartres nu au delicatețea de structură a celor de la Notre-Dame din Paris, dar impresionează prin simpla lor masă de piatră mai mult decît orice altceva. Edificiu făcut din pietre așezate una peste alta — o structură care include în sine însuși actul de a așeza piatră peste piatră. Nu par a porni direct din pămînt, ca în arhitectura de stil romanic, dar nici nu se desprind de pămînt într-o mișcare ușoară, asemenea contraforturilor de la Notre-Dame din Paris. Catedrala din Reims, crescută din pămînt și ridicîndu-se drept către ceruri, poate fi asemuită cu flăcări avîntate, dar catedrala din Chartres atinge norii ca un copac înalt. Simțim în ea drama pietrei străduindu-se să devină formă, a formei încleștată în luptă cu piatra. O astfel de dramă specific arhitecturală și structurală nu admite nimic ornamental, nimic intelectual, care să fie legat de materialul de construcție: pe scurt, nimic din joaca nonarhitecturală cu formele. Structura — robustă, vizibilă, de esența formei și a materialului totodată — găzduiește spiritul. Oricum ar fi el, acest spirit dramatic nu se poate mărgini la cuvinte ca „armonie"; un spirit nestăvilit care caută să depășească natura și simțurile: un spirit care nu se răsfață. La Chartres, atît coloanele exterioare, cît și o parte a catedralei înseși poartă reprezentări ale corpului omenesc. Totuși aceste reprezentări ale corpului nu sînt, ca în sculptura romanică, trupuri umane înăbușate într-un cadru arhitectural îngust, care, străduindu-se să-și miște mădularele contorsionate și dovedindu-se astfel vii, se dovedesc în același timp și irațională, arătind că sînt pătimașe și aprige — că sînt „umanizate" în toate înțelesurile cuvîntului; corpul

uman, stăpîn pe el însuşi şi pe ceea ce-l înconjoară, a devenit, fără efort, o parte a edificiului. Cît priveşte spiritualitatea care apare pe chipul acestor figuri de piatră, este fără îndoială adevărat că niciodată pînă atunci, în afară poate de sculpturile egiptene din trecutul îndepărtat şi de capul lui Buddha din Wei-ul nordic, o asemenea însuşire de austeră şi profundă spiritualitate nu şi-a găsit expresia într-o formă ca la sfinţii şi îngerii de la Chartres. La Reims nu există o astfel de gravitate. Unul surîde, altul priveşte concentrat. Privirea nu e însă, ca la chipurile egiptene, îndreptată către un orizont fără sfîrşit, ci către inima omenească. Sînt emoţionat, şi pentru mine totul de aici porneşte. Restul: vorbe doar. Este sigur că emoţia pe care o simt nu e numai a mea. Nu e o chestiune de emoţie personală nici măcar la cel care priveşte, cu atît mai puţin a fost la cei care au înălţat edificiul. Catedrala din Chartres ne atrage pentru considerente care fac parte din epoca noastră, iar ceea ce i-a determinat să înalţe această îngrămădire de pietre şi să sculpteze în piatră pe locul acela au fost considerente specifice epocii lor. Fără îndoială că acumularea unor astfel de straturi alcătuieşte istoria. Cînd se spune: cultura are un caracter „istoric", se înţelege acelaşi lucru.

Evul mediu în Europa, şi mai ales în Franţa, ne duce însă inevitabil la o considerare a arhitecturii în general, deoarece pe atunci „un edificiu monumental, clădit din piatră, nu reprezintă numai o informaţie istorică în plus, ci reprezenta însăşi istoria; arhitectul, sculptorul şi pictorul s-au unit cu filozoful şi cu poetul pentru a ridica o cetate a spiritului pe temeliile vieţii istorice. *Divina Comedie* nu a fost altceva decît o catedrală".

Problema arhitecturii medievale depăşeşte domeniul arhitecturii şi devine o problemă istorică. O catedrală era un rezumat de istorie. Edificarea unei catedrale nu slujea unui scop practic, nici nu era simpla edificare a unui monument. Între prezentul nostru, practic sau funcţional, şi antichitatea monumentală s-a intercalat evul mediu

spiritualizat — perioadă căreia arhitectura i-a dat cea mai înaltă, cea mai completă expresie și îndelungat proces în cursul căruia arhitectura a dispărut treptat. Ar trebui totuși să începem cu procesul de apariție, nu cu procesul de dispariție. Vorbind din punctul de vedere al istoriei, secolul unsprezece pare a fi fost perioada decisivă. A vorbi despre stilul gotic fără referire la stilul romanic nu ar avea sens. Totuși, prin gotic și-a desăvîrșit evul mediu stilul propriu, cu caracter universal și definitiv, în sensul că stilul aparte care s-a născut în nordul Franței s-a răspîndit în toată Europa, menținîndu-și cu strictețe formele fundamentale oriunde a ajuns. Există un contrast puternic între construirea unor catedrale vaste, începută în secolul treisprezece, și construirea mînăstirilor în stil romanic. Mînăstirile — ridicate ca fortărețuă pe o culme sau ascunse în munți, sau pe singuratice insule marine ori lacustre — erau lăcașuri în care religia își găsea un refugiu față de lumea seculară. Spre deosebire de catedrale, mînăstirile nu au fost clădite printre case de țară ori printre locuințe negustorești, în lanurile de grîu ale regiunii Beauce și în cîmpiile regiunii Champagne, nici în Cité, în inima Parisului. Zidurile lor de piatră erau groase, ferestrele mici; lumea exterioară era exclusă; coridoarele lor minunate nu se deschideau decît asupra liniștii curților interioare. În aceste curți era stăpînă meditația — sau, poate, închipuirea care stînjenește meditația și monștrii pe care îi naște închipuirea.

În acea epocă a catedralelor, creștinismul medieval a început să intre în contact cu populația. Exceptînd cazurile în care (ca la Albi) există teama de represalii ca răspuns la suprimarea ereticilor, sau în care (ca la Carcassonne) un oraș întreg a trebuit să fie pregătit de apărare împotriva unui atac al păginilor, catedralele nu mai erau fortificate, nici nu aveau nevoie să se mai ascundă în munți. Porțile lor erau deschise mulțimii și oricine putea să se apropie de ele. În acest
 sens, deveniseră o parte integrantă din viața zil-

nică a maselor. Populația rurală auzea clopotele dimineața și seara, și orice eveniment de mare însemnătate îi făcea pe oameni să se adune pe porțiunea deschisă din fața portalelor. Catedralele însumau tot felul de nădejdi și de invidii și de complicități, toate variantele slujirii sinelui și sacrificiului de sine, veselie tinerească și bătrînețe însingurată — într-adevăr, viața în totalitatea ei. De-ar fi fost altminteri, îngerii de piatră din Franța nu ar fi dobîndit niciodată forma aceea care l-a făcut pe Rodin să spună că sînt „adevărata femeie a Franței, a provinciilor, frumoasa floare a grădinilor noastre". Porțile catedralei erau deschise chiar și pelerinilor veniți de departe, între pereții lor era loc destul pentru a-i adăposti. Zidurile lor de piatră peste piatră erau groase, nu pentru a apăra împotriva dușmanilor, ci mai curînd pentru a crea un spațiu nou, un spațiu spiritual în viața cetățenilor. Alinare aduceau vitraliile mari, iar lumina care străbătea chipurile sfinților zugrăvea în interior curcubeie pe stîlpii înalți și pe bolțile cu ogive. Era o bucurie totodată a simțurilor și a spiritului, ritmuri de desfătare create de lumină și de culoare. Și tîrziu după-amiaza, cînd soarele începea să coboare spre apus, rozasele străluceau ca giuvaere nenumărate în bezna adîncă a edificiului. Fără îndoială, arta luminii și-a atins culmea la acea vreme, în a doua jumătate a secolului doisprezece, în nordul Franței, și azi încă putem constata acest lucru, în toată gloria lui, la Chartres. Biserica Sainte-Chapelle din Paris este probabil prea luminoasă, și se știe că după aceea arta vitraliilor nu s-a mai dezvoltat pe calea „luminii-giuvaer", ci în direcția picturalului. În a doua jumătate a secolului doisprezece și în prima jumătate a secolului treisprezece, însă, interioarele catedralelor erau întunecate, iar albastrul închis și roșul închis al vitraliilor se combinau într-o incomparabilă bogăție de nuanțe. Nu e aici locul să discutăm despre culorile vitraliilor ca atare — culori care, în vremurile noastre, aveau să-l fascineze atît de puternic pe Georges Rouault — dar se cuvine

să remarcăm că datorită contactului cu masele a creat creştinismul medieval această nemaiîntîlnită lume a culorilor. Dar a fost creată nu numai lumea culorilor. Tot aici s-au născut muzica religioasă medievală, polifonia şi contrapunctul. Exact aşa cum, în nord, vitraliul a devenit pictural, iar în sud, adică în Italia, a început marea epocă a picturilor murale, dînd în cele din urmă naştere Europei „picturale" a timpurilor moderne, tot aşa muzica bisericească avea să dea naştere în cele din urmă, prin Bach, întregii muzici europene. Pe atunci, catedrala însemna viaţa cotidiană a maselor şi aspiraţiilor lor religioase, precum şi totalitatea sculpturii şi a muzicii.

Totuşi, numai acest lucru nu demonstrează predominanţa arhitecturii, deoarece edificiile nu puteau fi decît receptacole ale spaţiului sau, ca să spunem aşa, furnizoare de spaţiu. Factorul decisiv în aprecierea pe care o facem unei galerii de artă modernă îl constituie picturile în ulei pe care le cuprinde şi nu clădirea însăşi. Totuşi, catedrala era ceva mai mult decît un uriaş receptacol. La catedrale, arhitectura s-a dezvoltat de la tehnica pietrei peste piatră la compoziţia din linii ascendente, de la o structură simplă la un mod de exprimare. E semnificativ faptul că acest mod de exprimare era pur compoziţional, folosind lumini şi umbre, linii şi mase şi că, în nord cel puţin, nu folosea nici culoarea. În interior: exprimare senzorială, concretă — sculptură, pictură şi ampla sonoritate de orgă — iar rostul edificiului era să sintetizeze totul la nivel de abstracţie, spiritualitate, universalitate. Arhitectura nu reprezenta doar un receptacol dedicat unor scopuri practice, ci exprima ceva prin ea însăşi; nu în mod simplu, ci în mod comprehensiv. Acest lucru a fost realizat numai acolo, pentru prima — şi probabil ultima — dată. Goticul nu a fost doar un stil arhitectural, ci stilul unei epoci. Se poate chiar să fi fost forma hotărîtoare a Europei creştine, descoperită prin intermediul atmosferei specifice a epocii. Arta nu avea un stil: arta *era* stilul.

Epoca individualului nu a început pînă ce stilul, ca sinonim cu arta, nu a dispărut. Cînd sculptura barocă a renunțat la coloanele și la zidurile catedralei și s-a năpustit în spațiul liber, sculptura făcuse primii pași spre ziua cînd avea să fie expusă în muzee. Cînd, în Flandra secolului cincisprezece, pictura și-a luat rămas-bun definitiv de la peretele de piatră, a început măreața și agonizanta istorie a picturii moderne, desfășurîndu-se conform unor teorii ale ei. Tot astfel, epoca muzicii bisericești a fost urmată de epoca muzicii de concert. Teatrul secular cerea o permanentă aprovizionare cu muzică. Totuși, istoria muzicii avea să se desfășoare, datorită teoriilor ei proprii, tot mai departe de masele populare. În cele din urmă, avea să producă un Schoenberg. Dar arhitectura? Cînd arta s-a detașat de catedrală și a început să pășească pe calea ei proprie, arhitectura a încetat să fie un mod de exprimare comprehensiv, apoi a încetat să fie chiar și un mod de exprimare. Funcționalismul, în arhitectura din ultimii ani, nu e decît realizarea faptului că arhitectura a încetat să fie o formă de exprimare artistică. Nu fiindcă — s-ar putea spune — ar fi încetat dominația arhitecturii, ci fiindcă epoca a cărei cultură își avea stilul ei propriu și atotcuprinzător s-a încheiat. Oricine creează artă în ziua de azi trebuie să creeze pe propria lui răspundere; dar individul nu poate crea un stil al epocii. Este logic ca, de îndată ce devine imposibil ca arta și stilul să fie considerate sinonime, concepția despre artă și individualitate ca sinonime să devină valabilă.

În acest sens, era firesc ca epoca în care arhitectura a dominat toate artele să fie urmată de o epocă în care arta să fie reprezentată de literatură: epoca modernă. Se pare că încă o dată cea mai tipică expresie a acestui proces s-a manifestat în Franța. Secolul șaisprezece a găsit în particularitatea limbii franceze un demn substitut pentru universalitatea limbii latine. În secolul șaptesprezece, versul alexandrin și regula celor trei unități erau în plină afirmare, iar literatura înflorea pe scena dramei clasice — dar cîtă vreme avea să

poată alexandrinul să se mențină și cîtă vreme a rămas drama la loc de cinste în literatură? Romantismul își făcea loc cu insistență — conștient și, ca urmare, cam zgomotos; îndrăznеț și, ca urmare, cam dur — într-un inevitabil proces de dezvoltare care a dus de la vers la proză, de la dramă la roman, de la orice formă care există independent de individualitatea artistului la „confesiune" și la „jurnal", pe care numai individualitatea le poate investi cu valoare. Și, în cele din urmă, pînă și proza franceză a devenit atît de diversificată încît doi contemporani au putut produce două opere atît de diferite cum sînt *În căutarea timpului pierdut*[1] și *Variétés* (*Varietăți*)[2]. Toate aceste lucruri au apărut doar sub aspectul lor cel mai tipic în Franța, dar nu au rămas doar ale Franței. Tot astfel, au apărut sub aspectul lor cel mai tipic în literatură, dar nu numai în literatură. Nici măcar nu e nevoie să ne întoarcem în evul mediu; e suficient să ascultăm pe Scarlatti și alți compozitori din vremea lui, apoi să ne îndreptăm atenția către Wagner, de pildă, și către alți compozitori din vremea lui. Comparația aceasta dovedește în mod adecvat că muzica poate și ea să reprezinte un mijloc de expresie a individualității. Portretele pictate de Tițian și de Tintoretto se deosebeau desigur între ele datorită personalității fiecăruia dintre acești artiști. Totuși nu se deosebesc atît de mult ca, de pildă, personajele umane pictate de Rouault sau de Picasso.

Trăsătura caracteristică a epocii moderne nu e constituită de faptul că operele de artă sînt individualizate; așa au fost întotdeauna: e suficient să ne amintim cît de mult diferă între ele catedrala din Reims și catedrala din Laon, fiecare vie în felul ei. În vremurile moderne însă expresia individualității a devenit ea însăși obiectul artei: opera de artă nu-și dobîndește caracterul individual prin realizare, ci posedă individualitate încă înainte de a se chema artă. Ar fi fost greu ca

[1] De Marcel Proust. (N. Tr.).

[2] De Paul Valéry. (N. Tr.).

această calitate să nu se reflecte în evaluarea operei artistului. A-i pune alături pe Rouault și pe Picasso, pe același plan de valori, e mai greu decît a-i alătura pe Tițian și pe Tintoretto. Se prea poate ca singura modalitate de a aprecia valoarea unei vehemente expresii a individualității să fie tocmai caracterul ei individualist. Individualitatea e însă un fapt, nu o valoare. Individualul nu poate doar prin sine însuși să însemne artă. Acolo unde arta are ca scop expresia individualității, arta urmărește o țintă în afara ei. Fără îndoială că arta modernă e conștientă de metodele ei și de preocuparea ei față de picturalul „pur" și față de poeticul „pur". Dacă nu există o conștiință a metodei, s-ar putea ca pe nesimțite totul să fie absorbit, odată pentru totdeauna, de literatură. Individualitatea e un fenomen inerent vieții omenești. Proza literară sau echivalentul ei se ocupă direct de asemenea fenomene.

Căutînd să discut individualitatea artistului, am tratat despre experiența senzorială, am considerat că epoca determină calitatea experienței senzoriale și am sugerat posibilitatea ca tocmai calitatea acestei experiențe senzoriale, determinată de epocă, să fie obiectivată ca stil. Cultura posedă această posibilitate. N-am făcut altceva decît să ajung la începutul problemei. Problema individualității este însă problema depășirii individualității. Problema artei moderne, m-aș încumeta să spun, se află în întregime aici. O catedrală și produsele epocii moderne pot fi socotite tot ca obiecte de artă? Dacă o catedrală este artă, ne-am putea pune întrebarea dacă epoca modernă poate pretinde în realitate că va ajunge la artă în general? Admițînd că singura cale deschisă nouă acum este cea a individualității, avem încă nevoie de ceva care să transcindă individualul. A transcende individualitatea nu înseamnă nicidecum a o desființa. De pildă, raportul de condiții într-o societate de masă pe de o parte și artă pe de altă parte se rezolvă probabil într-o chestiune de rezistență, și anume cît de puternic și cît de îndelung va putea rezista și supraviețui individualitatea artis-

tului în aceste condiţii. Piramidele pot fi monumente, dar nu sînt artă. Teoretic ar putea exista o societate care să creeze piramide şi numai piramide. Dar n-a existat societate fără literatură, deoarece viaţa şi graiul oamenilor sînt ubicvitare. Însă istoria oferă nu puţine exemple de imperii care nu au fost creative pe tărîmul artelor, de culturi care nu au reuşit să dea formă propriului lor spirit. Poate exista vreun criteriu obiectiv pentru evaluarea artei? O astfel de întrebare, precum şi preocupările pe care le implică nu par să fie pricina producerii artei. Nu există valori: acestea sînt create. Confuzia între individualitate şi valori a fost boala fără leac a epocii moderne. După cîte ştiu eu, boala aceasta poate fi învinsă, şi s-ar putea naşte o artă nouă. Atunci vom fi găsit stilul epocii noastre. Dar cred că pînă atunci ne putem mulţumi să o numim „era ştiinţei".

STIL ÎN SCULPTURA BUDDHISTĂ

Imitarea naturii nu este artă. Imitarea fidelă a trupului omenesc nu e sculptură. Manechinele de ceară din Muzeul Grévin, de la Paris, sînt mult mai conforme cu originalul lor decît oricare dintre statuile de marmură din Muzeul Rodin. Totuşi, în ciuda acestui motiv, sau poate tocmai din cauza lui, nu spunem niciodată: „sculpturile" de la Muzeul Grévin. Pauline Borghese sculptată de Canova parcă trăieşte: parcă trupul ei de marmură nu ar fi piatră ci trup de femeie, cald sub atingerea mîinii. E însă greu să deosebim efectul acesta de impresia că personajul de marmură e doar un substitut al fiinţei reale. În sensul acesta, nici un substitut nu poate fi artă, fapt pentru care ne îndoim de calitatea lucrării de artă a lui Canova, oricît de perfectă ar fi tehnica ei.

Michelangelo a dat şi el marmurii chip omenesc; dar nu a încercat să creeze în marmură ceva care să poată fi luat drept obiectul reprezentat. Scriitorul francez Alain exprimă foarte clar acest lucru: „Tradiţia spune că opera lui Michelangelo a izvorît direct din piatră... Rostul modelului era numai de a-i aminti sculptorului forma amănuntelor care nu se iveau din marmură. Lipsindu-se de amănuntul fortuit şi nefolositor, opera dezvăluie adevărata formă a modelului".

Astfel, dacă termenul „realism", orice ar însemna el, e util în limbajul criticii de artă, „trebuie făcută o distincţie netă, cum spune Worringer,

între realism și simpla imitație a unui model din natură". Worringer nu ne lămurește cum anume trebuie făcută această distincție, și nici alți autori nu par a fi produs vreo idee consistentă pe această temă. Nu mă voi ocupa însă aici de termenul de „realism" ca atare, ci voi limita discuția la raportul dintre opera de artă și modelul ei.

Deosebirea de grad a asemănării exterioare cu subiectul se află în strînsă legătură cu schimbările istorice în stilul artistic. În comparație cu sculptura secolului șase, sculptura greacă a secolului cinci înaintea erei noastre a manifestat o sporire neîndoielnică a fidelității față de forma umană. Tot așa sculptura gotică din secolele doisprezece și treisprezece ale erei noastre. Astfel, orice interpretare în legătură cu schimbările istorice pe care le-a cunoscut stilul figurativ în sculptură trebuie să ia în considerare fidelitatea față de model — criteriu care nu e luat în considerare cînd e vorba despre calitatea sculpturii; așa procedează dealtfel aproape toți istoricii artelor. Cei mai mulți dintre ei nu spun însă „imitație fidelă", ci „realism". Uneori nu e prea clar dacă primul termen înseamnă același lucru cu termenul al doilea, iar dacă nu, ce anume conține în plus. Foarte deseori, cred, rezultatul a fost o uluitoare confuzie.

Un exemplu tipic al acestei lipse de precizie se observă în interpretările privind stilurile sculpturii buddhiste japoneze. Unii istorici folosesc termenul de „realism" cînd vorbesc despre o sculptură ca aceea din epoca Tempyō, și cînd se referă la cei doisprezece „Paznici Divini" (Jūni Shinshō) din templul Shin-Yakushiji, spun că reprezintă „culmea tendințelor realiste ale epocii". Pe de altă parte însă compară „realismul" perioadei Kamakura cu perioada gotică tîrzie. Alți istorici se referă la sculptura Tempyō ca la o sculptură „fundamental naturalistă", și apoi la sculptura Kamakura ca la o sculptură bazată pe „naturalism". Dacă și stilul Tempyō și stilul Kamakura sînt „fundamental naturaliste", atunci conceptul de naturalism nu are rost cînd se face deosebirea între două stiluri extrem de diferite și reprezintă o uneltă foarte

grosolană în interpretarea schimbărilor stilistice survenite în sculptura buddhistă.

Totuși, cînd se scrie despre acest subiect, confuzia, cel puțin în ceea ce privește sculptura japoneză buddhistă, se datorează lipsei de claritate a conceptului de „realism". În cazul sculpturilor din perioada Kamakura, aproape toți istoricii de artă vorbesc despre „realismul" ei. Fenollosa vede „un perfect realism primitiv" în figurile celor șase patriarhi din secta Hossō (Hossō Rokuso). Yashiro Yukio vede „un puternic realism" în paznicii (Kongōrikishi) porții de sud, la Tōdaiji, iar „realismul" figurilor Asanga și Vasubandhu (Mujaku și Seshin) e pentru el „forță vitală". Pentru Kuno Takeshi, „este firesc ca sculptura Kamakura, cu accent principal pus asupra realismului, să fi produs capodopere de sculptură portretistică". Minamoto Toyomune consideră că Mujaku și Seshin, al șaselea patriarh din Nan'endō (fig. 29) și statuia lui Chōgen din Shunjōbō (fig. 30) sînt exemple remarcabile ale „naturalismului" caracteristic stilului Kamakura.

Cu alte cuvinte, aproape toți istoricii — cu excepția lui Paine și a lui Soper, care citează lucrarea de sculptură Suigetsu Kannon (sau Kanzeon, Avalokiteśvara) ca pe un exemplu de „realism amintind de anumite tipuri ale sculpturii gotice tîrzii" — se gîndeau la sculptura portretistică (sau la ceva apropiat) cînd caracterizau sculptura Kamakura drept „realistă". În acest caz, cu ce anume sînt comparate caracteristicile sculpturii din perioada Kamakura? Dacă termenul de comparație e sculptura din perioada precedentă, Fujiwara, atunci care lucrări anume sînt considerate ca fiind cele mai reprezentative pentru epoca Fujiwara? Dacă sînt vizate lucrări ca Amida (Amitābha, fig. 11) și ca Unchū-kuyōbutsu din Byōdōin, atunci e de așteptat ca sculptura portretistică să fie mai „realistă" — oricare ar fi definiția dată acestui termen — decît imaginea idealizată a lui Buddha. Cu alte cuvinte, nu are importanță dacă se spune că sculptura Fujiwara se specializase într-un stil de elegantă

idealizare și sculptura Kamakura în realism, sau pur și simplu că o mare cantitate de sculpturi portretistice au fost produse în perioada Kamakura. Nu era „pur și simplu de așteptat" ca sculptura Kamakura, „cu accentul principal pus pe realism... să fi produs capodopere de sculptură portretistică". Ar fi fost poate de așteptat ca sculptura Kamakura, cu predominanța fundamentală de sculptură portretistică specifică ei, să pară a fi pus accentul principal pe realism.

Atunci de ce să fi produs perioada Kamakura atît de multă sculptură portretistică? Răspunsul stă nu în tendința către „realism" a sculpturilor, ci, printre altele, în specificul buddhist al perioadei, în buddhismul Zen mai cu seamă. Secta Zen punea mare preț pe *chinzō*, adică pe portrete pe care maeștri Zen le dădeau discipolilor lor ca dovadă a faptului că adevărurile esoterice Zen le fuseseră transmise. Cererea mult sporită de portrete care a rezultat de aici a dus la o bogată producție de sculpturi-portret, ceea ce a creat, în schimb, impresia unei subite erupții de realism în comparație cu figurile Amida din sculptura Fujiwara.

Sînt însă caracteristicile sculpturii Kamakura într-adevăr prezente în multele sculpturi-portret pe care le-a produs? Mă îndoiesc. În perioada Fujiwara tîrzie și în perioada Kamakura timpurie au avut loc schimbări majore nu numai în buddhism, dar și în sculptura generală a societății. E aproape cert că spiritul vremii — dacă ne putem permite această afirmație — se schimbase mult, ceea ce ar însemna pe de altă parte că orice produs al epocii ar fi purtat marca noului spirit. Sculptura nu putea nici ea să constituie o excepție. Totuși, pentru a confirma această presupunere și a afla care erau caracteristicile epocii așa cum au apărut în sculptura de atunci, ar trebui să comparăm sculptura perioadei Kamakura cu sculptura-portret a altor epoci (mai curînd decît figurile Amida), iar reprezentările Bodhisattva din alte epoci cu reprezentările Bodhisattva ale perioadei Kamakura (mai curînd decît cu sculptura portretistică).

Cazul „realismului" perioadei Kamakura nu constituie, de altminteri, altceva decît un exemplu. Aceeaşi argumentare cred că se poate aplica întregii sculpturi buddhiste — de la Asuka la Tempyō, trecînd prin perioada timpurie Heian, mai departe prin perioada tîrzie Heian şi în continuare pînă în perioada Kamakura. Dacă ar fi să descriem cum se cuvine schimbările de stil care s-au petrecut sub forma unui proces de dezvoltare continuu, cred că ar fi necesar să considerăm acest proces nu doar ca pe o linie unică, dar ca pe un număr de linii diferite. Astfel, schimbările pe care le-au suferit de-a lungul epocilor reprezentările lui Buddha (Tathāgata şi Bodhisattva) ar constitui o linie; şi în acelaşi fel schimbările survenite în reprezentările lui Rāja (Myōō), Deva (Ten) şi, mai departe, în portrete, ar constitui altă linie sau alte două linii. Cred că e esenţial, dacă dorim să prezentăm un tablou complet, să vorbim despre schimbările stilistice în sculptura buddhistă referindu-ne nu numai la materialele folosite, aşa cum s-a făcut deseori, dar şi la ierarhia iconografică.

Influenţa Chinei şi a Coreei este, desigur, un factor de o importanţă decisivă. Nici o discuţie cu privire la stilul sculpturii japoneze buddhiste nu are rost dacă omite acest factor. E greu de explicat în special pentru ce stilul unei anumite perioade a fost ceea ce a fost. Se poate totuşi discuta despre stilul sculpturii buddhiste japoneze. Descrierea schimbărilor de stil care au afectat sculptura buddhistă japoneză în cursul istoriei a fost uneori neprecisă, iar scopul meu este de a discuta modalităţi, nu de a le descrie cu mai multă precizie. Nu voi merge pînă la descrierea fondului pe care s-a ivit fiecare stil în parte, nici pînă la cercetarea motivelor care le-au provocat apariţia; astfel, nu voi vorbi despre influenţa chineză sau coreană, nici despre buddhismul esoteric sau despre temeiurile buddhismului Kamakura. Nu am nicidecum intenţia să vorbesc despre diverse lucrări luînd în considerare valoarea lor ca sculpturi. Pentru a trata despre schimbările de stil de-a lungul istoriei, voi lua în considerare

cadrul teoretic, apoi voi încerca să schițez, cu referire la sculptura buddhistă japoneză, un număr de linii stilistice bazate pe ierarhia iconografică.

Deoarece nu am de gînd să discut termeni, ci idei, voi trata termenii „realism" și „naturalism", în măsura în care se referă la stilurile sculpturale, ca pe exprimări diferite ale aceleiași idei.

Fiindcă unii nu folosesc conceptul de realism cînd vorbesc despre stiluri în sculptură, dar mulți îl folosesc ca pe unul dintre cele mai importante concepte referitoare la aceste stiluri. Ce înțeleg aceștia prin realism?

În primul rînd, termenul înseamnă „imitație fidelă a subiectului". Worringer îl numește „*Imitation eines Naturvorbildes*"[1], Louis Brehier îl numește „*l'imitation fidèle du modèle et de la nature*"[2]; aproape în toate cazurile, cuvîntul realism include acest înțeles, într-o măsură mai mică sau mai mare.

În al doilea rînd, avem „expresia individualității". Evidențiind linia viguroasă a veșmintelor celor șase patriarhi din secta Hossō, Fenollosa remarcă totodată că au „capete foarte net individualizate". Paine și Soper vorbesc despre un „nou realism" în epoca Tempyō și arată „cît de bine individualizate" sînt chipurile celor doi preoți, Gien și Ganjin (fig. 25) la Okadera și, respectiv, la Tōshōdaiji. „Realismul" sculpturii Kamakura, așa cum îl prezintă Minamoto Toyomune, se referă de asemenea la „realismul individualizat" care definește pe Muchaku și pe Seshin, sau la „descrierea detaliată a trăsăturilor unice", în realizarea figurii lui Chōgen. Nu numai cînd vorbește despre sculptura japoneză buddhistă, dar și despre oricare altă sculptură, sînt nenumărate cazuri în care „realismul" este folosit cu semnificația principală de expresie a individualității.

[1] Imitarea unui model din natură. (În germană în original.)

[2] Imitarea fidelă a modelului și a naturii. (În franceză în original.)

Totuși, „imitarea fidelă a modelului" și „exprimarea individualității" sînt două lucruri diferite, care nu trebuie să coincidă în mod obligatoriu. Să luăm un exemplu din pictură: cîteva tipuri de caricatură sînt în mod evident expresia „individualității" unor personaje reale, dar în mod tot atît de evident nu sînt „imitația fidelă" a acestor personaje. Sau unele portrete sînt „imitație fidelă", în manieră fotografică, imitația unor detalii fizice ale persoanei, totuși nu redau neapărat o expresie vie a individualității acelei persoane. Același lucru se poate spune și despre sculptură. „Imitația fidelă a modelului" este un concept *tehnic* folosit în contrast cu abstractizarea. „Expresia individualității (sau a particularului)" e un concept referitor la *conținutul* a ceea ce este exprimat și e folosit în contrast cu termenul de „universal". Primul se referă la modul de a exprima, al doilea la ceea ce este exprimat.

Vorbind în termeni mai generali, am putea spune că majoritatea celor care l-au folosit au înțeles prin cuvîntul „realism": întîi, un mod de expresie care nu e abstract, ci figurativ, și, în al doilea rînd, exprimarea nu a ceea ce e universalul ci a ceea ce e particularul. („Imitația fidelă a modelului" nu e decît un caz extrem de expresie figurativă. „Individualitatea" cuiva nu e altceva decît un caz al particularului). Încercarea de a încorpora într-un concept unic aceste două concepte total diferite a provocat o considerabilă confuzie în gîndire precum și inexactitate în descriere. Confuzia și inexactitatea pot lesne fi evitate dacă facem o distincție teoretică limpede între aceste două idei care nu trebuie confundate.

Argumentarea avansată de Worringer în studiul său detaliat despre conceptul de „realism" sună în linii mari așa:

Anxietatea care-l apasă pe om în lumea înconjurătoare ostilă generează o tendință spre abstractizare *(Abstraktionsdrang)*: dorința de a se elibera de aspectul accidental al vieții omenești. Relația armonioasă între om și mediul înconjurător este,

prin contrast, condiția pentru *Einfühlungsdrang*[1] care duce la eliberarea sa de propriul eu. Motivat de „*Einfühlungsdrang*", omul se străduiește să se plaseze în natură sub o formă agreabilă, ceea ce duce la „realism" în exprimarea artistică.

Pînă aici, teoria lui Worringer e clară și consistentă. Dar cînd pornește să analizeze un caz concret, sculptura medievală de pildă, se dovedește că această teorie nu e suficientă pentru a cuprinde problema în întregimea ei.

> În examinarea și aprecierea sculpturii medievale, trebuie să ținem seama și de un factor mai important din punctul nostru de vedere, adică de realismul sau naturalismul întregii arte cisalpine, și care se exprimă în aspectul său caracteristic. Acest realism stă dincolo de voința artistică absolută care se bazează totdeauna numai pe sentimente estetice generale și care, de aceea, nu se poate exprima decît formal. El aparține, dimpotrivă, unei estetici extinse, care ia în considerație posibilitățile imense de complicație a sentimentelor estetice. Aceste sentimente estetice complicate apelează la cele mai diferite sfere ale trăirii psihice, dincolo de trăirea estetică...

Sculptura medievală alcătuiește sectorul cel mai important din întreaga sculptură europeană la nord de Alpi. Faptul că nici una dintre caracteristicile ei nu poate fi explicată în termenii „realismului" în sensul lui Worringer înseamnă mai mult decît pur și simplu că excepții se găsesc oriunde. Ideea de „realism", așa cum o expune Worringer, exclude deci orice „imitație — pură sau de alt gen — a unui model din natură" și nu pare a fi un concept prea adecvat cînd se aplică la istoria artei.

---

[1] Tendință spre întropatie. (În germană în original.)

Dar nu numai atît. Worringer continuă:

> Acest realism a avut acum — în arta romanică și gotică — să se răfuiască cu voința artistică pur formal-abstractă. Aceasta a dus la o ciudată formație hibridă. Instinctul de imitație aplicat asupra caracteristicului (*der charakterisierende Nachbildungstrieb*) s-a preocupat în special de capetele figurilor, ca sediu al expresiei sufletești; îmbrăcămintea care înăbușă orice corporalitate a rămas însă domeniul instinctului artistic abstract... conformația realistă a capului *(die realistische Bildung)* stă alături de ținuta complet abstactă și neorganică a restului (pag. 109—110).

Deoarece atît *Nachbildungstrieb* (impulsul de imitație) cît și *realistische Bildung* (conformație realistă) sînt folosite aici cu privire la reprezentarea capului, pare a fi indicat să le considerăm ca avînd în mare măsură același înțeles. Dacă e așa, termenii „realist" și „imitație" sînt strîns corelați. Astfel, trebuie să socotim că ideea lui Worringer despre realism e divagantă, din moment ce susține că între cei doi termeni trebuie menținută o „deosebire netă". Dar nu e vorba numai de o simplă deosebire între termeni. Chestiunea privește miezul sculpturii apusene, relația dintre stilul romanic și stilul gotic, precum și ceea ce Worringer declară că este caracteristic acestor stiluri.

Presupun că la Worringer caracterul inconsecvent al conceptului de realism a apărut în felul următor. Worringer face întîi o distincție netă, în teoria lui, între „realism" și „conformitatea cu un model din natură". După aceea însă încearcă să aplice teoria la cazul concret al artei medievale dar, procedînd astfel, admite ideea de conformitate cu un model din natură. Primul punct constituie fără îndoială o indicație că valoarea sculpturii ca artă nu e corelată cu gradul de „conformitate față de model", așa încît e logic că trebuie să eliminăm această idee din teoria estetică. Al doilea punct arată însă că ideea e utilă în abor-

darea schimburilor apărute în istoria stilului și ca atare nu poate fi eliminată cu totul.

Acest dublu aspect al conceptului de realism nu se manifestă numai la Worringer, nici numai în legătură cu arta medievală, ci așază o capcană perfidă în calea multor istorici ai artelor. Ueno Naoaki, de pildă, afirmă următoarele despre arta Tempyō: «Se spune deseori că arta Tempyō este esențial realistă. Dacă termenul de „realism" se referă la imitația a ceea ce există sau ar putea exista în natură, atunci arta Tempyō nu poate fi numită realistă». Totuși, cînd compară arta Asuka cu arta Tempyō, declară că prima „respinge sau abstractizează ceea ce e omenesc", „zeificînd" înfățișarea omenească, pe cînd a doua „prin tratare figurativă scoate în evidență ceea ce e omenesc", „idealizîndu-l" și „înălțîndu-l pe om pînă la rang divin". Argumentul care susține că sculptura Asuka și sculptura Tempyō, realizînd amîndouă „zeificarea" subiectelor, nu înseamnă nici una nici alta imitație a naturii e un argument judicios. (Această parte a tezei lui Ueno ar corespunde primului punct al esteticii lui Worringer.) El încearcă însă, după aceea, să descopere distincția între sculptura Asuka și sculptura Tempyō în deosebirea dintre abstract și figurativ. Cum să definim însă „figurativul" dacă nu prin imitația unui model din natură? Și abstractizarea și figurativul sînt în definitiv o chestiune de grad. Cel puțin în ceea ce privește sculptura buddhistă și sculptura medievală creștină, nimic nu este cu totul abstract, lipsit de elemente figurative, precum nimic nu este cu totul figurativ, fără elemente abstracte. Astfel, a vorbi despre „figurativ" în sculptură trebuie să însemne de fiecare dată a vorbi despre *gradul* în care acest figurativ e prezent. Iar cînd spunem „grad", e nevoie de o unitate de măsură. Nu există alt criteriu, cred, pentru a stabili gradul de figurativ decît modelul din natură. Cu alte cuvinte, a spune că deosebirea dintre imaginile lui Buddha din epocile Asuka și Tempyō e o deosebire între abstract și figurativ înseamnă pur și simplu a spune că
 imaginile create în perioada Tempyō prezintă o

structură mai apropiată de înfățișarea reală a omului decît cele create în perioada Asuka. Și aici, conceptul de „imitare a naturii" (caz extrem al „conformității față de un model din natură"), care a fost în teorie eliminat la un moment dat, se infiltrează din nou de îndată ce discuția abordează schimbări ivite în desfășurarea istorică a stilului. (Ceea ce pare a corespunde cu al doilea punct al lui Worringer, teoria lui referitoare la sculptura medievală.)

O imagine buddhistă nu e imitația fidelă a unui trup omenesc. Totuși, cel puțin unul dintre cele mai importante puncte, cînd e vorba de a deosebi între ele diferitele stiluri de sculptură buddhistă, este gradul lor de asemănare cu înfățișarea omenească. Astfel, fie că avem în vedere sculptura medievală europeană, fie sculptura buddhistă japoneză, ideea de realism, în primul dintre cele două înțelesuri pe care le-am indicat mai sus — adică imitarea unui model din natură — e un element care nu poate fi ignorat într-o abordare a schimbărilor survenite pe planul stilului.

Așa cum am mai spus, termenii de „abstract" și de „figurativ" se referă la *modul* în care este exprimat ceva, nu la *ceea ce* este exprimat. În forma sa cea mai generalizată, problema a *ceea ce* este exprimat se rezolvă în deosebirea dintre universal și particular. „Universalul" se referă la atributele comune a tot ce e omenesc sau a tot ce e divin; exemple sînt calitatea de „spiritualitate" care se observă la statuile de coloană ale catedralei din Chartres sau capetele de Buddha din regiunea Wei nordică. Această „calitate de spiritualitate" s-ar putea să fie interpretată ca o calitate a compasiunii; totuși, oricare ar fi natura ei exactă — oricare ar fi *conținutul* ei — e cert că această „spiritualitate" exprimată aici nu aparține unui individ anume, ci reprezintă un ideal comun întregii omeniri, și că nu e o emoție anumită resimțită în anumite împrejurări, dar că privește o atitudine umană fundamentală care transcende orice astfel de împrejurări.

În cele mai multe cazuri, exprimarea universalului în sculptură adoptă forma idealizată a înfățișării omenești. Dar nu e întotdeauna așa. Măștile din Congo de pildă sînt pentru membrii acelei societăți expresia unor existențe supranaturale. Supranaturalul e desigur universal, dar nu reprezintă un ideal.

Particularitatea e complexul de trăsături individuale care deosebește o ființă umană dată (sau un obiect dat) de alte ființe umane (sau de alte obiecte); este de asemenea ceea ce, la un anumit moment, deosebește o ființă umană de aceeași ființă umană într-un alt moment. În sculptura portretistică, individualitatea face parte din prima categorie, iar expresia de mînie (ca în arta statuară buddhistă) sau extazul de iubire fac parte din a doua categorie. Diferența între capul lui Buddha din regiunea Wei de nord și statuia lui Ganjin este că primul reprezintă o figură universală, idealizată, pe cînd al doilea îl arată pe Ganjin ca om. Figurile sculptate pe coloanele de la Chartres nu înfățișează ființe umane în împrejurări anumite, ci atitudini cu caracter general ale acestor ființe umane față de viață. Sculptura prin care Rodin înfățișează un bărbat și o femeie îmbrățișați nu prezintă o atitudine a subiectului față de viață ci își dobîndește motivarea încercînd să prindă un moment anume din viața acelor două ființe.

Cele două cazuri ale particularității — particularitatea individuală care deosebește un obiect A de un obiect B și particularitatea expresiei care deosebește un obiect A în împrejurări X de obiectul A în împrejurări Y — nu se întîlnesc întotdeauna la una și aceeași operă. Figurile paznicilor porții (Niō sau Kongōrikishi; fig. 19), de pildă, figuri sculptate de Unkei, sînt cu totul particularizate, prin faptul că reprezintă momente de mînie extremă, dar nu exprimă nimic individual în figurile însele. Trăsăturile capului statuiei lui Ganjin sînt cu totul specifice omului Ganjin, individului, dar nu au legătură cu nici o împrejurare specială care
 să-l afecteze pe Ganjin. Astfel e necesar, cred, să

deosebim în cadrul particularului particularitatea obiectului şi particularitatea împrejurărilor.

Ce se întîmplă atunci cu relaţia, în sculptură, între caracterul universal şi caracterul particular al conţinutului, şi între abstract şi figurativ cînd e vorba de tehnica reprezentării? Dacă limităm discuţia la cazurile cele mai tipice, constatăm că există patru şi numai patru combinaţii posibile:

1. Universal şi abstract; exemplu: măştile din Congo.
2. Universal şi figurativ; exemplu: statuile de divinităţi din Grecia antică.
3. Particular şi abstract; exemplu: figurinele de lut ars din China veche.
4. Particular şi figurativ; exemplu: sculptura portretistică din Renaşterea italiană.

Dat fiind că sînt supranaturale, măştile din Congo (sau cea mai mare parte dintre ele) transcend timpul şi spaţiul natural şi în acest sens pot fi numite „universale". Gradul de abstracţie variază de la o mască la alta, dar e deseori împins pînă la extrema limită dincolo de care e imposibil să recunoaştem că masca e o „faţă". Adaosul de culoare expresionistă, la ceea ce am putea numi abstracţie cubistă, creează o incomparabilă impresie de forţă. Statuile zeităţilor din Grecia antică sînt idealizări ale trupului omenesc; evidenţa acestui lucru e de netăgăduit, cel puţin cînd e vorba despre figurativul total din secolul cinci înainte de era noastră şi de mai tîrziu. Aceste statui nu prezintă totuşi caracteristici fizice individuale inspirate după modele anume, ci sînt expresia proporţiilor ideale, adică a frumuseţii universale. Astfel, universalul (transcendentalul) poate apărea în sculptură fie sub formă abstractă, fie sub formă figurativă.

Iar expresia particularului nu include în mod necesar figurativul total. Figurinele de teracotă din China veche şi mai ales figurile de ceramică neagră în mişcare de dans atestă acest lucru. În omisiunea unui număr considerabil de amănunte ale feţei, ale trupurilor şi ale veşmintelor apare un

apreciabil grad de abstractizare. Totuşi, aici abstractizarea urmăreşte în mod limpede să evidenţieze poziţia unui anumit moment al dansului. Ceea ce comunică nu e ceva generalizat, ca de pildă conceptul formei omeneşti ideale, ci o viziune particularizată, reprezentînd aspectul trupului omenesc la un moment unic, un moment care e complet deosebit de următorul. În acest sens, particularitatea nu are desigur nici o legătură cu individualitatea umană. Pînă la apariţia figurinelor din epoca dinastiei T'ang nu se observă un progres către figurativ, nici vreun element în direcţia individualizării figurilor — tendinţă al cărei exemplu cel mai reprezentativ este sculptura portretistică din Renaşterea italiană.

Exemplele date aici sînt doar cele mai tipice. Totuşi, chiar şi în aceste cazuri foarte tipice, termenii de *universal*, *particular*, *abstract şi figurativ* sînt, fiecare, o chestiune de gradaţie. Dacă cineva ar dori să indice cu precizie continua diferenţă de grad, ar trebui reprezentat nu tabelul celor patru tipuri menţionate mai sus, ci un grafic cu două coordonate. Coordonata verticală ar indica, de jos în sus, progresia de la particular la universal, iar coordonata orizontală, de la stînga la dreapta, progresia de la abstract la figurativ. Dar pentru discuţia care urmează nu e necesar să dezvoltăm o astfel de prezentare grafică. Problema e să ştim dacă aceste concepte — universal, particular, abstract şi figurativ — sînt utile şi convenabile în scopul descrierii exacte a stilului de sculptură. Această problemă va fi acum examinată în legătură cu statuile din Japonia.

În mod obişnuit, se disting şase perioade în istoria sculpturii japoneze buddhiste, de la sfîrşitul secolului şase şi pînă în secolul treisprezece, pentru că fiecare perioadă a fost întotdeauna considerată ca posedînd stilul său propriu, lesne de distins faţă de stilurile tuturor celorlalte perioade. Cele şase stiluri sînt: Asuka, Hakuhō, Tempyō, Heian timpuriu, Heian tîrziu şi Kamakura. Voi respecta
 această convenţie acolo unde împărţirea pe epoci

e necesară. Unii savanți se îndoiesc că ar fi posibil să distingi un „stil Hakuhō" de sine stătător, dar eu nu mă voi ocupa aici de această chestiune; oricare ar fi părerea despre stilul Hakuhō, cred că nu supăr pe nimeni dacă socotesc perioada Hakuhō ca pe o perioadă de tranziție între Asuka și Tempyō.

În general vorbind, nu decurge de aici că fiecare perioadă are un stil cu totul propriu. Acolo unde există diferențe regionale foarte mari, de pildă, s-ar putea să deosebim mai multe stiluri principale în sculptura unei singure perioade. Mi se pare totuși că acest element nu are importanță deosebită cînd luăm în considerare sculptura buddhistă care s-a dezvoltat mai ales în Nara și în Kyōto. Dacă e necesar, cînd vorbim despre sculptura japoneză buddhistă, să deosebim un număr de stiluri în cadrul aceleiași perioade, deosebirile, cred eu, depind numai de trei factori: 1. influențe venite de pe continentul Asiei; 2. deosebirile de material folosit; și 3. ierahia iconografică.

Acolo unde influența străină e foarte marcată, e uneori necesar să deosebim două stiluri, în funcție de faptul că aceste influențe sînt sau nu prezente. Exemplul cel mai la îndemînă în cazul Japoniei e oferit de pictura din perioadele Meiji și Taishō. Deosebirea între stilurile lui Kuroda Seiki și Tomioka Tessai constă, evident, în faptul că unul a fost influențat de stilul academic francez și de stilul impresionist, iar celălalt nu. Orice discuție despre deosebirile dintre cele două stiluri care ar ignora acest fapt este aproape zadarnică. Ceea ce-l deosebește pe Saeki Yūzo de Kuroda Seiki este influența exercitată asupra lui Saeki de Școala din Paris mai curînd decît de orice proces de dezvoltare de la stilul lui Kuroda la stilul lui Saeki. E foarte posibil, desigur, ca stilurile epocilor Asuka, Tempyō și Kamakura să nu se fi născut dacă nu ar fi existat influențe venite din cele Șase regate, respectiv din China T'ang și din China Sung. Totuși stilurile perioadelor Tempyō și Kamakura, cred eu, nu conțin — sau cel puțin nu conțin multe — opere care să nu poată

fi clasificate fără o referire la deosebirile datorate naturii influenței primite de fiecare din ele de peste hotare. Cu alte cuvinte, chiar dacă analiza influenței chineze T'ang sau Sung s-ar putea să constituie un factor necesar în explicarea motivului pentru care au apărut aceste stiluri, o astfel de analiză e prea puțin necesară în descrierea caracteristicilor lor formale. Scopul meu e să examinez aici metode de a descrie schimbările de stil și nu de a propune ipoteze privind motivele acestor schimbări. Cred că e posibil să discernem într-o oarecare măsură, cel puțin de la perioada Tempyō încoace, ceea ce se întîmplă în Japonia fără să ținem seama de influențele venite de pe continent. În ceea ce privește perioada Asuka, o astfel de afirmație nu e ușor de făcut.

Unele dintre operele grupate sub numele de sculptură buddhistă din perioada Asuka prezintă mari deosebiri de stil față de celelalte. Ar fi extrem de greu, de pildă, să socotim ca făcînd parte dintr-un același stil opere atît de diferite ca trinitatea Shaka (Sākya-Muni) din Hōryuji (fig. 4), pe Guze Kannon din Yumedono (fig. 8), pe cei patruzeci și opt de Buddha din Muzeul național de la Tokio (fig. 6), pe Miroku (Maitreya) din Chūgūji (fig. 7) și pe Kudara Kannon (fig. 5). Ar fi deci posibil să le clasificăm pe grupe, fiecare cu propria sa unitate stilistică? Materialele folosite la cele cinci lucrări enumerate sînt pentru prima și a treia bronzul, pentru celelalte lemnul. Totuși, e imposibil să deosebim vreo afinitate marcată printre lucrările în bronz sau printre lucrările în lemn. Pe scara ierarhiei iconografice se situează toate în categoria cea mai înaltă, adică printre reprezentările lui Buddha sau Bodhisattva, așa încît e greu să insistăm asupra deosebirilor ierarhice. Chiar și poziția meditativă adoptată de Chūgūji Miroku, cu toate că poate fi asemuită cu atitudinea unui Miroku din Kōryūji, este cu totul diferită de oricare altul dintre cei patruzeci și opt de Buddha aflați în aceeași poziție, atît în ceea ce privește caracteristicile chipului, cît și în ceea ce privește maniera în care e tratat corpul. Pe scurt,

este de asemenea greu, din punctul de vedere al iconografiei, să împărțim sculptura buddhistă Asuka în mai multe stiluri unitare. Astfel, singurul lucru care rămîne de făcut, atunci cînd studiem sculptura buddhistă din perioada Asuka (în care unii includ și perioada Hakuhō) ca pe un conglomerat format din mai multe stiluri diferite, este să alcătuim grupe de lucrări potrivit influențelor străine pe care le vădesc.

Profesorul Mizuno împarte întîi stilul nordic din perioada celor șase dinastii în patru etape, deosebind trei etape în cadrul stilului Wei de nord, adăugînd apoi la acestea Ch'i de nord și Chou de nord. Apoi avansează punctul de vedere conform căruia influența celei de treia perioade Wei de nord (Lung-mên) ar fi dat naștere stilului Asuka, în vreme ce Chou nordic (Tien-lung Shan, Hsiang-t'ang Shan) și Sui (Yün-kang) ar fi format stilul Hakuhō. Teoria lui e o frumoasă realizare în măsura în care reușește să explice independența stilului Hakuhō raportat la continent, natura multilaterală a artei Asuka. Nu sînt calificat să pun în discuție în amănunt legăturile cu continentul. Totuși, oricît de inadecvată ar fi o astfel de abordare a subiectului, nu pot decît să accept stilul Asuka așa cum i se cuvine – cu multele lui discrepanțe intrinsece, e drept, dar net deosebit de stilul Tempyō.

În mare, sînt cunoscute șase tipuri diferite de material folosit în sculptura buddhistă: metal (aramă, bronz), lemn, lac uscat, argilă, teracotă și piatră. În nici o perioadă teracota sau piatra nu au fost utilizate ca material principal. Materialele principale erau arama și lemnul în perioada Asuka și Hakuhō; metalul, lemnul, lacul uscat și argila în perioada Tempyō; lemnul începînd din perioada Heian timpurie.

Pentru a face figuri de aramă (bronz) erau folosite trei metode. Se folosea un model central din lemn, forma de turnat obținîndu-se prin arderea modelului de lemn după ce era acoperit cu un înveliș în vederea turnării; sau folosind sub stratul superficial un model central din ceară care

era apoi topit și eliminat (tehnica eliminării); sau întinzînd o foaie de aramă peste un miez făcut din lemn și bătind metalul cu un ciocan pînă la căpătarea formei acestui miez. Aceasta din urmă era o tehnică suplimentară, folosită numai în cazuri speciale. Folosirea miezului din lemn a început într-o epocă îndepărtată, pe cînd miezurile făcute din ceară par a fi fost folosite mai ales în perioada Tempyō, sugerîndu-ne astfel ideea că, pînă și cînd făceau figuri din metal aurit, pe artiștii din Tempyō îi interesa tratarea detaliilor mai mult decît îi interesa pe predecesorii lor din perioada Asuka. În general, bronzul aurit e un material greu de mînuit în comparație cu lemnul, cu lacul uscat sau cu argila; nu e convenabil pentru tratarea figurativă a detaliilor și nu se pretează la colorare. Ca mijloc, era evident mai potrivit pentru idealizarea abstractă a lui Buddha decît pentru o manieră de tratare mai individuală, cu detalii luate direct din natură.

Ce raport a existat între metal ca material artistic și dezvoltarea istorică a stilului? În primul rînd, în cursul unui proces care a început în perioadele Asuka și Hakuhō și care s-a continuat, trecînd prin perioada Tempyō, pînă în perioada Heian timpurie, figurile făcute din metal au fost treptat înlocuite cu figuri făcute din alte materiale. Tot în decursul acestui timp, stilul a devenit din ce în ce mai puțin abstract, pornind de la proporțiile trupului, extinzîndu-se treptat pînă la tratarea detaliilor și devenind din ce în ce mai figurativ. Aici putem detecta o legătură vizibilă între stil și material.

În al doilea rînd, figurile rămase din perioadele Asuka, Hakuhō și Tempyō (perioade în care au fost produse figuri de metal) sînt aproape toate reprezentări ale lui Buddha (Tathāgata și Bodhisattva). Statuile de metal ale lui Rāja și Deva — și mai cu seamă paznicii porților (Niō), cei patru generali (Shitennō), precum și cei doisprezece paznici Yakushi (Jūni Shinshō), care aveau să devină mai tîrziu subiecte atît de populare — sînt aproape
91 cu desăvîrșire absente. E adevărat că avem și alte

exemple de figuri în bronz decît figuri de Buddha (de Tathāgata sau Bodhisattva): figurile groteşti (fig. 22) care decorează platformele trinităţii Yakushi (Bhaişajyaguru) din templul Yakushiji, *suien*-ul de pe vîrful pagodei Yakushiji şi îngerii de pe celebra lanternă de bronz aflată în faţa sălii principale a templului Tōdaiji, dar acestea sînt toate lucrări în relief sau sculptură filigranată şi constituie cazuri speciale. Desigur, faptul că nu a ajuns pînă în zilele noastre aproape nici o figură de metal reprezentînd pe Rāja sau alte divinităţi mai mărunte nu justifică afirmaţia că astfel de sculpturi nici nu au fost executate. Totuşi, numărul de exemplare de care dispunem azi sînt probabil suficiente pentru a ne permite să ne imaginăm care era tendinţa generală a vremii. Această tendinţă este extraordinar de bine definită: metalul era folosit ca material mai ales în reprezentările unor figuri aparţinînd treptelor superioare ale ierarhiei iconografice (Tathāgata şi Bodisattva), rareori în realizarea unor figuri aparţinînd treptelor inferioare.

Cred că acest al doilea aspect poate fi explicat prin necesitatea de a idealiza înfăţişarea zeităţilor de rang superior, pe cînd personajele de rang inferior cereau să fie exprimată funcţia specifică. Iată, de pildă, trinitatea Yakushi şi paznicii de la poarta din mijloc (Chūmon) de la Hōryūji, consideraţi în general ca fiind lucrări reprezentative ale perioadei Hakuhō. În cazul lui Yakushi şi al însoţitorilor lui [Bodhisattva Nikkō (fig. 2) şi Gakkō], expresia feţei şi modul de tratare a trupurilor sînt legate de aşezare idealizată a subiectelor şi nu se referă la emoţii specifice manifestate într-un complex de împrejurări. Pe de altă parte, paznicii porţilor aparţin categoriei de figuri buddhiste „mînioase" şi exprimă o emoţie foarte specifică — mînia — prin intermediul unei poziţii adoptate la un moment dat. Ceea ce nu înseamnă totuşi că paznicii porţilor sînt figuri înzestrate cu trăsături individualizate. În ceea ce priveşte lipsa de individualitate nu există deosebire între paznicii porţilor şi trinitatea Yakushi. Deosebi-

rea se află în faptul că figura lui Buddha (Yakushi) caută să exprime un ideal etern — o natură universală, care să transcendeze timpul și spațiul — pe cînd paznicii exprimă forță prin mînie, adică o emoție anume. Am putea spune că acesta e motivul pentru care trinitatea Yakushi a fost făcută din aramă, iar pentru paznici a fost aleasă argila. Dacă explicația este corectă, strînsa legătură dintre material și deosebirile de rang iconografic pare să sugereze și o legătură strînsă între caracteristicile stilistice și rangul iconografic. Nu există nici un grup de „paznici ai porților" sau de „patru generali" făcuți din metal. Pentru aceștia au fost folosite alte materiale, ceea ce sugerează faptul că s-a urmărit un tip diferit de tratare formală în cele două cazuri: figuri de Tathāgata și Bodhisattva pe de o parte, „paznici ai porților" și „patru generali", pe de alta.

Din perioada Asuka pînă în perioada Tempyō, lemnul a fost un material important, iar în perioada Heian era utilizat aproape în exclusivitate. Cu toate că în perioada Heian s-a dezvoltat tehnica sculpturii unei statui dintr-o singură bucată de lemn *(ichiboku-bori)* și totodată au apărut schimbări în tehnica de folosire a dăltei, e greu să stabilim vreo legătură între utilizarea extinsă a acestui material și ierarhia iconografică, așa cum putem proceda cînd e vorba despre metale. Un alt fenomen remarcabil este reducerea bruscă, în perioada Heian timpurie, a numărului de figuri făcute din lac uscat și a celor făcute din argilă, atît de comune în perioada Tempyō, urmată de dispariția lor aproape imediată, în perioada Heian tîrzie. Nu înțeleg care e legătura între acest fenomen, ierarhia iconografică și stil. Nici nu pot da o explicație adecvată motivului pentru care lucrurile stau astfel. În cazul perioadei Tempyō, cel puțin, am putea presupune o legătură strînsă între formularea așa-zisului Tempyō și tehnicile de executare a figurilor din lac uscat și din argilă. E o presupunere posibilă și atîta tot; nu completează și nici nu clarifică ceea ce știm despre sculptura buddhistă.

Sculptura buddhistă se supune legilor iconografice. Aceste legi își au originea în formula de organizare a lumii buddhiste și justificările lor există independent de sculptură sau de pictură ca atare. Lumea buddhistă alcătuiește o ierarhie. Tathāgata (Nyorai) se află în vîrful ei, cu Bodhisattva (Bosatsu) ca variantă specială de Tathāgata. Mai jos se află diverse zeități ca Rāja (Myōō) și Deva (Ten). La urmă vin Arhat (Rakan), cei zece discipoli principali (Jūdaideshi), călugării celebri și așa mai departe. Zeitățile Deva sînt diverși zei pe care buddhismul Mahāyana i-a absorbit preluîndu-i din alte religii, iar relațiile lor de rang inițiale sînt reflectate și în ierahia buddhistă. De pildă, Brahman și Indra, chiar în reîncarnările lor buddhiste ca Bonten (Brahmă) și Taishakuten (Śakra Devānam Indra), stau tot în fruntea zeităților Deva și astfel comandă celor patru generali și altora care le sînt inferiori. Pentru acest motiv, statuile de Bonten și de Taishakuten sînt idealizate într-un mod care îi asemuie cu figurile Bodhisattva. Cei patru generali (vezi fig. 10) sînt înfățișați ca generali războinici și sînt poate cei mai apropiați de Rāja. Tot astfel, Kichijōten (Mahāśrī) și Benzaiten (Sarasvatī), figuri atît de comune în buddhismul japonez, seamănă cu figurile Bodhisattva sub aspectul lor exterior. Astfel, zeitățile Deva cer o atenție deosebită datorită complexelor relații de rang care există între ele. În general însă ierarhia iconografică corespunde, în sculptură, cu un progres de la universal la trăsăturile cele mai particulare. Lucrările cele mai răspîndite azi în Japonia pot fi împărțite în trei stadii:

1. Reprezentări Tathāgata și Bodhisattva (putem include aici reprezentările Brāhma și Indra)
2. Reprezentări Rāja (Myōō), Hachibushū, cei patru generali (Shitennō), cei doisprezece paznici de la Yokushi (Jūnishimshō)
3. Reprezentări Arhat, cei zece discipoli principali, preoți celebri.

Pe treapta întîia, în portrete nu avem de a face cu redarea unei expresii de mînie sau de tristeţe sau de bucurie în împrejurări anumite, ci cu reprezentarea ideală a unor emoţii universale proprii unui Buddha, indiferent că emoţiile sau starea de spirit s-ar putea întîmpla să fie compasiune, inspiraţie sau orice altceva. Ceea ce nu are nici o legătură cu faptul că există sau nu asemănare cu proporţiile trupului omenesc, nici cu măsura în care faldurile unui veşmînt sugerează detaliile unui veşmînt adevărat. Cînd modul de tratare e abstract şi stilizat, Buddha e departe de a semăna cu un om în carne şi oase; cînd modul de tratare e figurativ, Buddha seamănă bine cu un om. Totuşi, oricît ar semăna un Tathāgata sau un Bodhisattva cu înfăţişarea omenească, se apropie numai de caracteristicile universale, nu individuale, ale omului. Prin faptul că nu se preocupă de expresia individualităţii, figurile buddhiste din perioada Asuka şi cele din perioada Kamakura se situează exact pe acelaşi plan. Astfel, a folosi termenul de „realism" cu vagi conotaţii de expresie a individualităţii şi a vorbi apoi despre „realismul Kamakura" este lipsit de sens cînd ne referim la figurile Tathāgata şi Bodhisattva.

Pe treapta a doua, aşa precum arată limpede expresia de mînie care îi caracterizează pe paznicii porţilor, se cere exprimarea unei emoţii anume — o emoţie care este de aşteptat doar în anumite împrejurări. Pe scurt, o emoţie anume e obligatorie pe treapta a doua, tot aşa cum pe treapta întîia se cerea o expresie universală. Această emoţie poate să meargă de la mînia divină a lui Rāja, sau a paznicilor porţilor, de pildă, pînă la nuanţele nespus de subtile ale unor expresii de moment, înfăţişate la Asura (Ashura) de la Kōfukuji. Totuşi, nici această treaptă nu ajunge pînă la redarea unei individualităţi. Faptul că celebrii paznici de porţi ai lui Unkei, la Tōdaiji (fig. 19) nu sînt înfăţişaţi îngăduindu-şi, să zicem, un mic somn de după-amiază ci într-o stare de violentă mînie, ne permite să-i putem considera ca porniţi la cucerirea particularului.

Nu am totuși intenția să înfățișez caracteristici personale care să deosebească un paznic de altul.

Pe treapta a treia, cel puțin la figurile de călugări celebri, expresia de individualitate este importantă. Deoarece Arhat și cei zece discipoli principali sînt în esență ființe umane, figurile lor pot fi considerate ca portrete sculptate, ca și figurile de călugări celebri. Pe de altă parte, deoarece sînt personaje tradiționale, pot fi considerate ca aflîndu-se pe același plan cu figuri de pe treapta a doua, stereotipice; astfel pot, într-un sens, să se afle pe o treaptă intermediară între a doua și a treia.

Pe scurt, ierarhia iconografică de prioritate, de la prima la a treia treaptă, corespunde unei progresii formale care duce de la forme universale idealizate pînă la expresia extremă a particularului — apariția la un moment dat a unei ființe omenești individualizate.

Să vedem acum ce schimbări au survenit în stilurile sculpturii buddhiste pe fiecare dintre aceste trei trepte, între perioada Asuka și perioada Kamakura. Dacă examinăm trei lucrări din perioada Asuka — figura lui Shaka (Śākyamuni) din sala de aur a templului Hōryūji (fig. 4), pe Guze Kannon din Yumedono, din același templu (fig. 8) și figura lui Miroku din mînăstirea de călugărițe Chūgūji (fig. 7) — descoperim la ele trăsături comune, în ciuda faptului că atitudinile lor și materialul din care au fost executate (metal, lemn) sînt diferite. Toate trei sînt făcute pentru a fi privite din față, iar atitudinile lor nu sugerează mișcarea. Veșmintele sînt stilizate și ascund trupul. Trupul care se află sub veșminte e mult mai emaciat decît e în realitate un trup omenesc, și amănuntele capului sînt omise, expresia fiind concentrată în ochii plecați și gura cu acel vag „surîs arhaic". Efectul produs e o impresie de blîndețe și de armonie interioară. Faptul cel mai remarcabil e că stilul Asuka utiliza abstractizarea pentru a minimaliza importanța trupului și a spiritualiza expresia feței.

1. Shō Kannon (detaliu). Hakuhō din aramă, sfîrșitul secolului VII *Yakushi ji*.

2. Bodhisattva Nikko. Aramă. Tempyō, începutul secolului VIII. *Yakushi-ji*.

3. Kannon cu unsprezece fețe. Lac uscat. Tempyō, secolul VIII. *Shōrin-ji*.

4. Trinitatea Shaka (Sākya-muni). Aramă. Asuka, începutul secolului VII. *Sala de aur, Hōryu-ji.*

5. Kudara Kannon. Lemn. Asuka, secolul VII. *Hōryuji.*

6. Unul din cei patruzeci şi opt de Buddha. Aramă. Asuka, secolul VII. *Muzeul Naţional din Tokio.*

7. Miroku. (Maitreya). Lemn. Asuka, secolul VII. *Chūgūji*.

8. Guze Kannon. Lemn. Asuka, secolul VII. *Yumedono, Hōryūji*.

9. Tathāgata Yakushi. Lemn. Heian timpuriu, secolul IX. *Jingoji*.

10. Unul din cei patru generali (detaliu). Lut. Tempyō, secolul VIII. *Kaidan'in, Tōdaiji.*

11. Amida (Amitābha). De Jōchō. Lemn. Heian târziu, secolul XI. *Byōdōin.*

12. Amida (Amitāba). Lemn. Heian, începutul secolului XII. *Hōkai ji*.

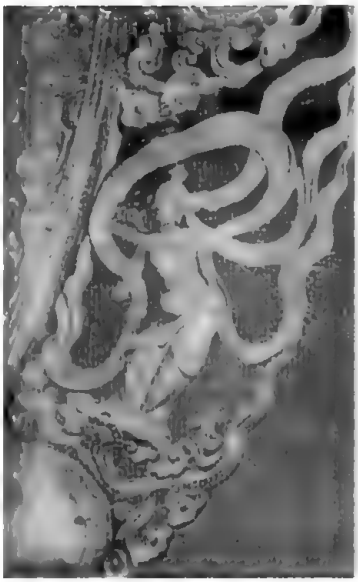
13. Fukūkensaku Kannon. Lemn. Kamakura, sfîrşitul secolului XII. *Nan' endō Kōfukuji*.

14. Miroku (Maitreya). De Unkei. Lemn. Kamakura, începutul secolului XIII. *Nan'endo, Kōfukuji.*

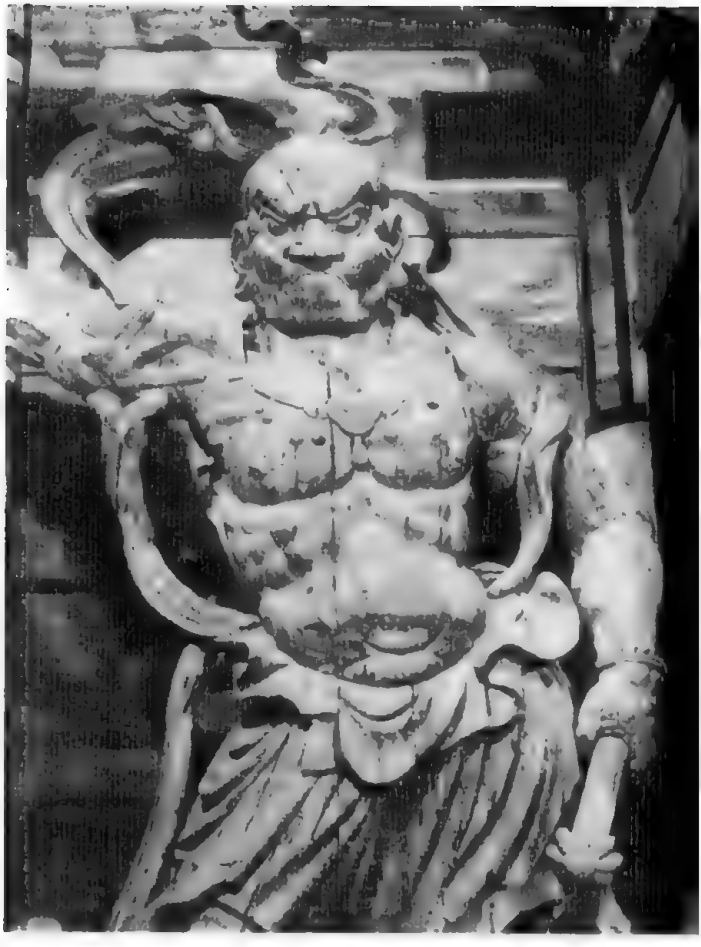
15. Arhați plângând. Lut. Hakunō, începutul secolului VIII. *Pagoda Hōryūji.*

16. Asura (detaliu). Lac uscat. Tempyō, începutul secolului VIII. *Kōfukuji*.

17. Făpturi cerești pe nimbul lui Amida (vezi fig. 12).



18. Paznic al porților. De Jōkei. Lemn. Kamakura, sfîrșitul secolului XII. *Kōfukuji*.



19. Paznic al porților. De Unkei și Kaikei. Lemn. Kamakura, începutul secolului XIII. *Poarta sudică, Tōdaiji.*

20. Paznic al porților. Lut. Tempyō, începutul secolului VIII. *Poarta din mijloc, Hōryūji.*

21. Monstru sub călcâiul unuia din cei patru generali. Aramă. Asuka, începutul secolului VII. *Sala de aur, Hōryu-ji.*

22. Monștri pe piedestalul lui Tathāgata Yakushi, Aramă. Tempyo, începutul secolului VIII. *Yakushi-ji*.

23. Ryūtōki (lanternofor). De Kōben. Lemn. Kamakura, începutul secolului XIII. *Kōfukuji*.

24. Preotul Gyōshin. Lac uscat. Tempyō, secolul VIII. *Yumedono, Hōryuji*.

25. Preotul Ganjin. Lac uscat. Tempyō, secolul VIII. *Tōshōdaiji*.

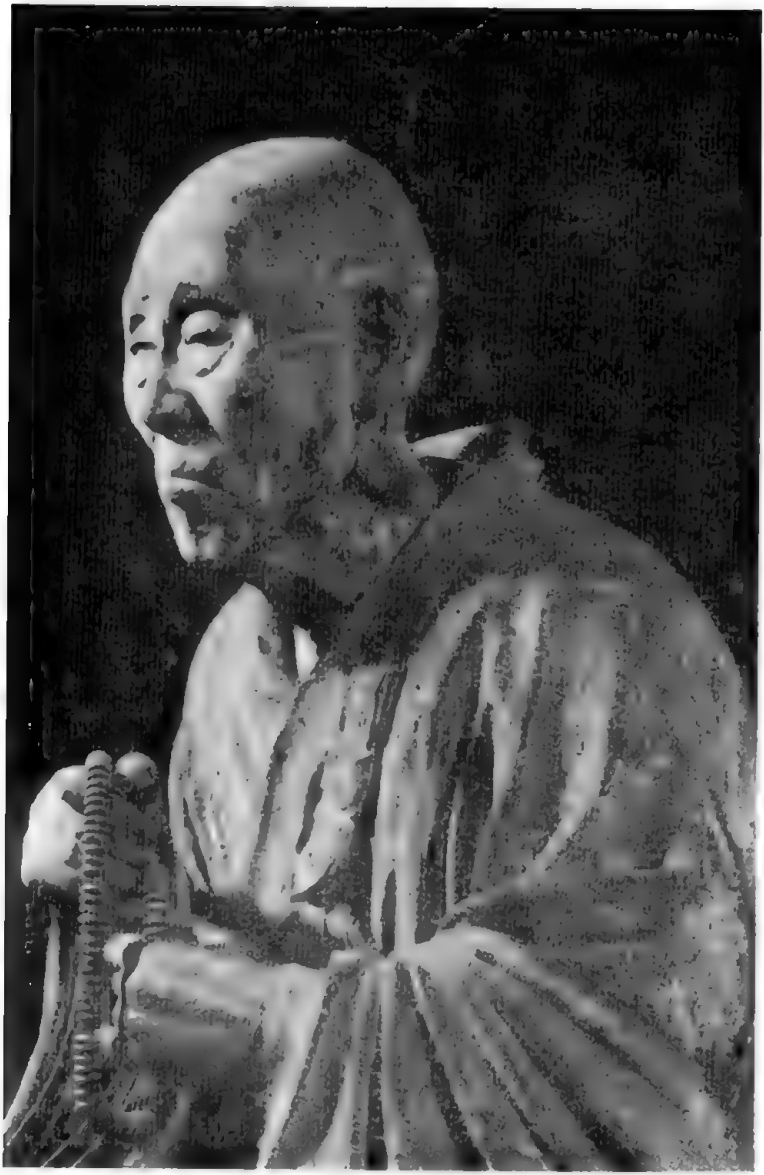
26. Preotul Dōsen. Lut. Heian timpuriu, secolul IX. *Yumedono, Hōryūji*.

27. Preotul Roben. Lemn. Heian timpuriu, secolul IX. *Tōdai ji*.

28. Yuima (Vimalakīrti). Lemn. Heian timpuriu, secolul IX. *Hokke ji*.

29. Unul din cei şase patriarhi ai sectei Hosso. De Kōkei şi alţii. Lemn. Kamakura, sfîrşitul secolului XII. *Nan'endo, Kōfuku ji*

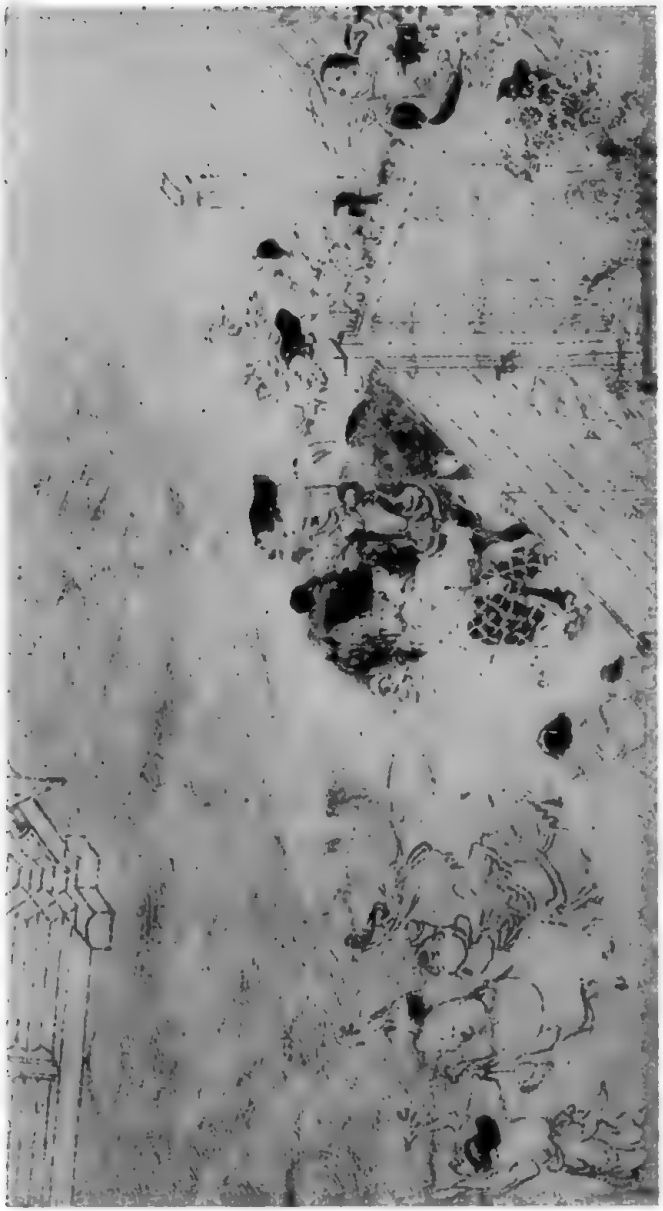
30. Preotul Chōgen. Lemn. Kamakura, începutul secolului XIII.
Tōdai ji.



31. Preotul Kūya. De Kōshō. Lemn. Kamakura, începutul secolului XIII. *Rokuharamitsuji*.

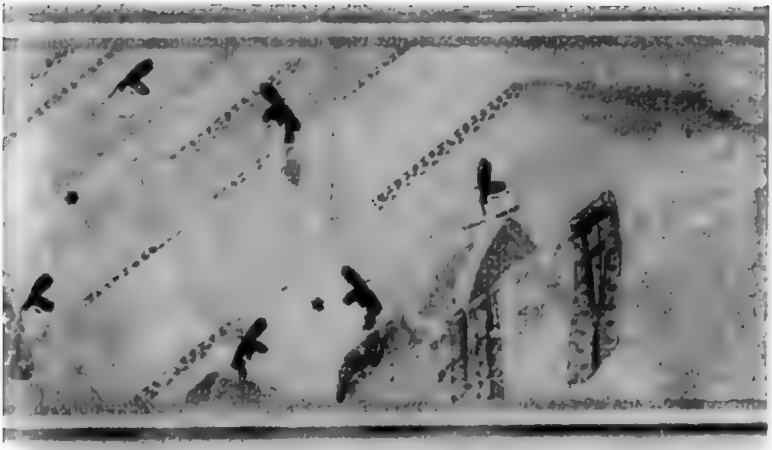
32. Asaṅga (Mujaku). De Unkei și de alții. Lemn. Kamakura, începutul secolului XIII. *Hokuendō, Kōfukuji*.

33. Shigisan-engi, sul pictat (detaliu). Heian (Irziu, secolul XII. *Chogosonchi ji*.

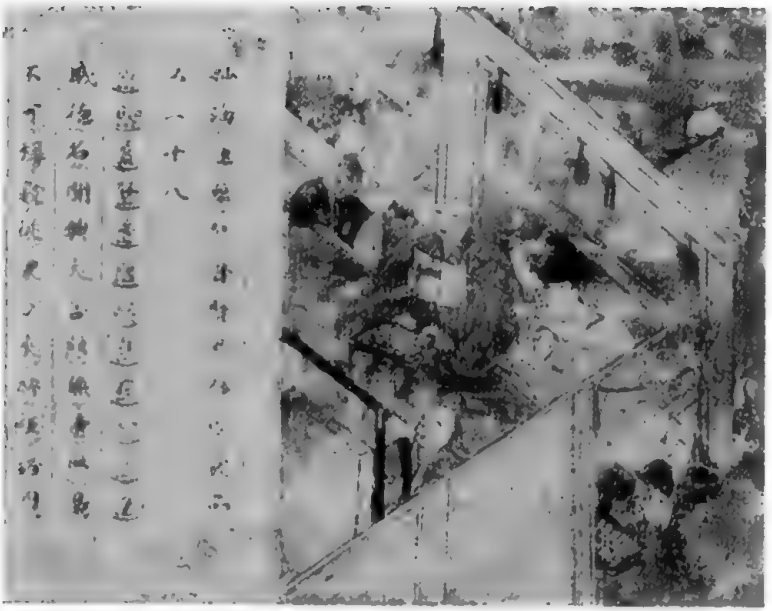


34. Sulul cu *Povestea lui Genji* (detaliu). Kashiwagi III. *Muzeul Tokugawa*.

35. Sulul cu *Povestea lui Genji* (detaliu). Suzumishi II. Heian tîrziu, secolul XII. *Muzeul Gotō.*

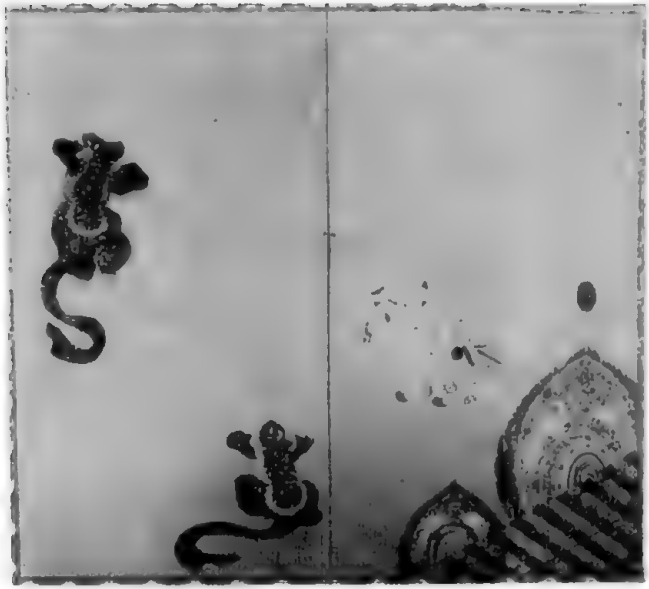


36. Ichiji — Rendai — Hokke Sutra (prima pagină). Heian tîrziu, secolul XII. *Muzeul Yamato Bunkakan.*



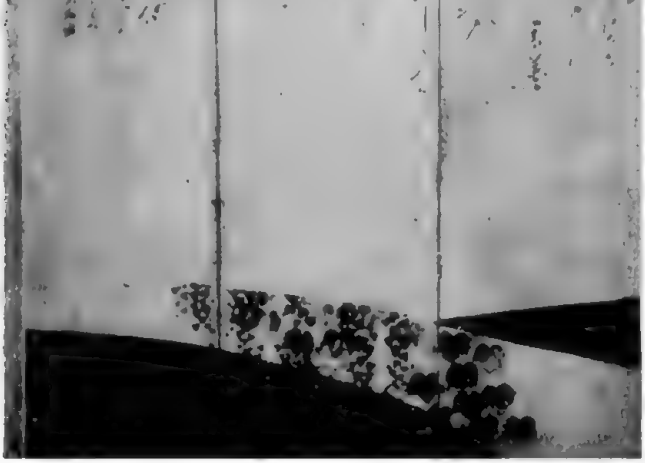
37. Capac de călmară. Atribuit lui Kōetsu (1558—1637). Edo timpuriu, începutul secolului XVII. *Ashibune Makie Suzuribako, Muzeul Național din Tokio*

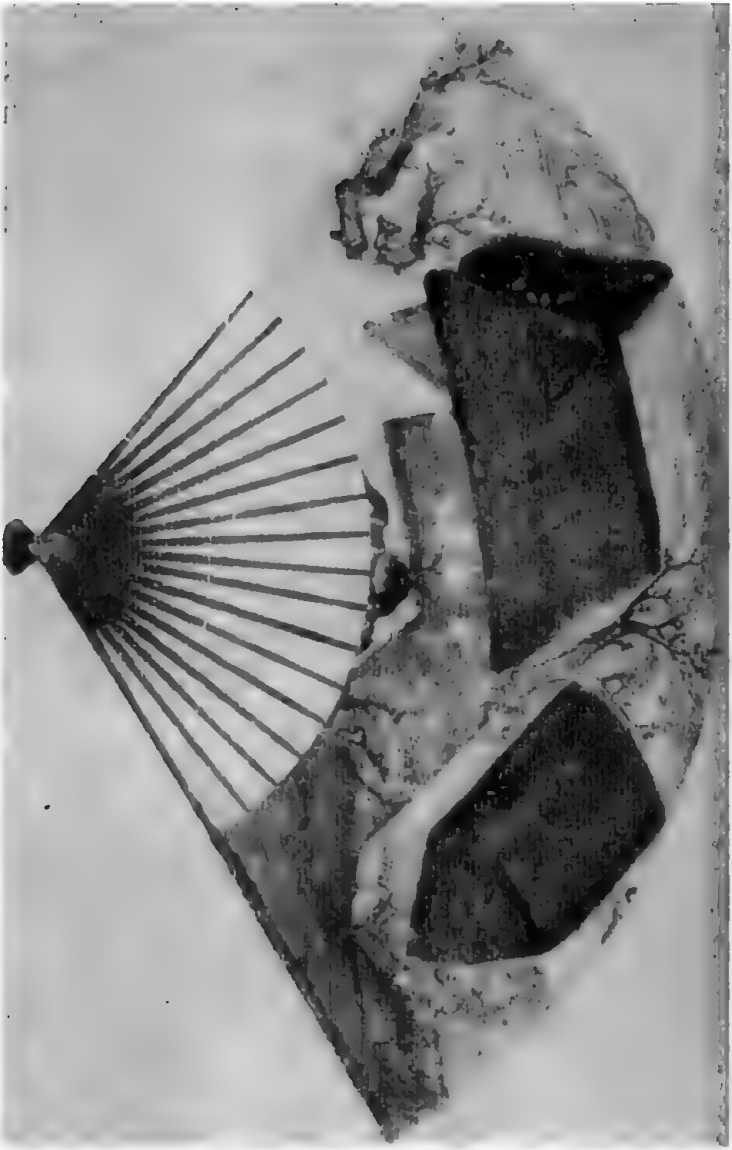
38. Paravan Sekiya (trei panouri). De Sōtatsu Edo timpuriu, începutul secolului XVII. *Setkadō, Tokio.*



39. Paravan Bugaku (trei panouri). De Sōtatsu. Edo timpuriu, începutul secolului XVII. *Sanbō'in, Daigoji.*

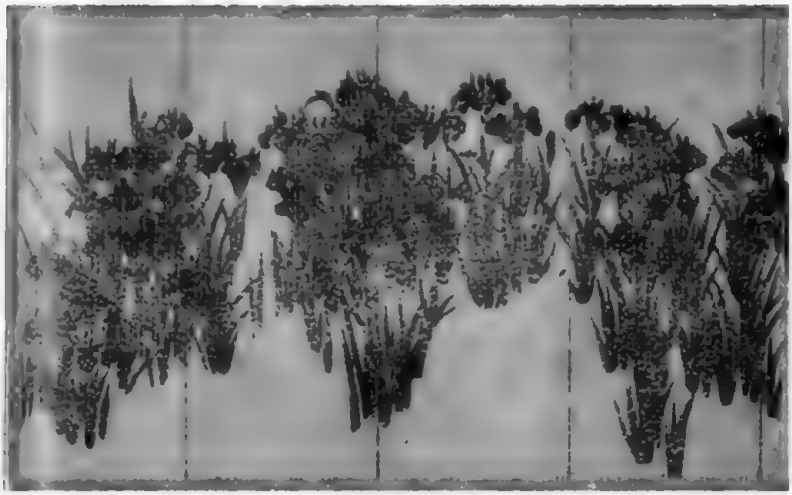
40. Tsuta no Hosomichi („Pasul iederei"). Paravan (detaliu). De Sōtatsu. Edo timpuriu, începutul secolului XVII. *Muzeul Tokugawa.*



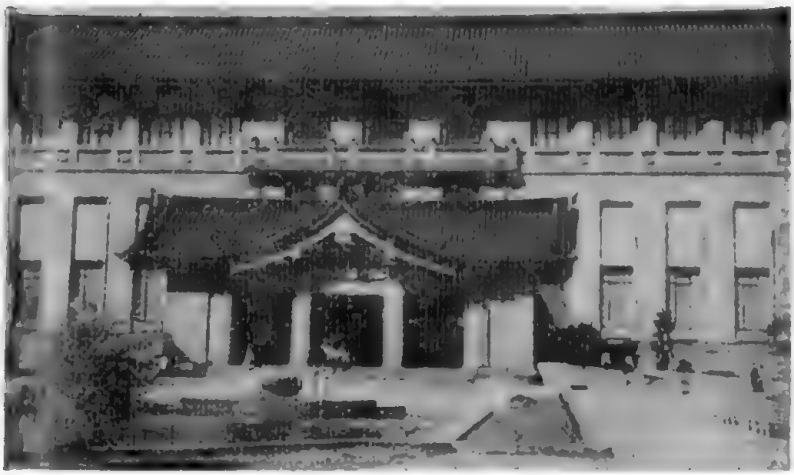


41. Evantai. De Sōtatsu. Edo timpuriu, începutul secolului XVII. *Sanbo'in, Daigoji.*

12. Paravan cu irişi (detaliu). De Körin (1658 1716). Perioada Edo. *Muzeul Nezu.*



13. Hyökeikan, 1900. *Ueno, Tokio.*



44. Muzeul Național, 1932—1937. *Ueno, Tokio.*

45. Sala de festivități. 1960. Ueno. Tokio.

Tranziția de la Yumedono Guze Kannon (fig. 8), din prima jumătate a secolului șapte, la Shō Kannon de la Yakushiji (fig. 1), care datează din a doua jumătate a aceluiași secol, e o tranziție subtilă. Ambele figuri stau drept, cu picioarele lipite. Atitudinea aceasta nu sugerează de fel mișcarea, iar accentul e pus pe viziunea frontală. Totuși trupul pe care, la Guze Kannon, veșmintele îl ascundeau cu totul, la Shō Kannon e modelat în așa fel încît începe să se ghicească sub veșminte. Modul de tratare a faldurilor este foarte abstract și stilizat, dar o schimbare importantă este faptul că trupul începe să devină expresiv prin sine însuși. Trăsăturile sînt și cele mai apropiate de trăsăturile unui om bine împlinit la față. Această apropiere de un model din natură, această deplasare care se depărtează de abstract și se îndreaptă către figurativ a devenit decisivă către sfîrșitul secolului șapte și începutul secolului opt, cu trinitatea de la Yakushiji și mai ales cu statuile care stau în picioare în jurul lui Nikkō și Gakkō și-l străjuiesc de-o parte și de alta pe Yakushi central. Ele marchează începutul stilului Tempyō.

Figurile buddhiste din perioada Tempyō, de la Nikkō (fig. 2) și Gakkō din templul Yakushiji pînă la figurile din Sangatsudō de la Tōdaiji și la Jūichimen Kannon de la Shōrinji (fig. 3), vădesc toate că accentul nu e pus pe spiritual în detrimentul trupului, ci pe încarnarea spiritului în trup — adică o idealizare a trupului. Capul nu mai e centrul expresiei, ci o parte din întregul trup. Veșmintele nu mai au rolul de a ascunde trupul, ci sînt drapate în falduri fine în jurul trupului, pentru a scoate în evidență formele pe care le acoperă. S-a terminat și cu accentul pus pe viziunea frontală; trupul își dobîndește volumul tridimensional. Poziția de nemișcare, cu picioarele lipite, e înlocuită de alta: un picior puțin adus înaintea celuilalt, genunchii îndoiți, corpul puțin rotit din talie, așa încît diversele părți ale corpului
97 creează o linie complexă. Privită din stînga și pu-

ţin din spate, Jūichimen Kannon de la Shōrinji (fig. 3), de pildă, oferă privirii linia unor şolduri pline şi o linie graţioasă a umărului care nu pot fi văzute din faţă. Trupul omenesc e idealizat aici într-un fel care evidenţiază un simţ echilibrat al volumului, proporţii armonioase şi linii graţioase. Acest tip de figură idealizată nu are nici o legătură cu caracteristicile fizice ale unui individ anume. Calea de la Asuka la Tempyō îl duce pe sculptorul buddhist tot mai aproape de forma omenească. Dar nu îl duce către forme particulare, ci la o formă universală. E o schimbare de la un stil abstract la un stil figurativ, nu de la universal la particular: e o schimbare provocată de influenţa marcantă a continentului asiatic unde umanizarea statuilor buddhiste a progresat de la perioada celor şase dinastii pînă la perioada T'ang.

Totuşi, buddhismul esoteric din secolul nouă a adăugat elemente noi sculpturii buddhiste. Întîi a fost privirea pătrunzătoare a zeităţilor care străluceau din întunericul sanctuarelor din temple. De pildă Jūichimen Kannon de la Hokkeji, Tathāgata Yakushi (fig. 9) şi cei cinci Kokūzō Bodhisattva (Ākāśagarbha) de la Jingoji. O astfel de privire pătrunzătoare era necunoscută în perioadele Asuka şi Tempyō. În perioadele Asuka şi Tempyō, privirea lui Buddha era calmă, aproape visătoare; era aproape necunoscut un Buddha cu privire ageră. Totuşi, în sanctuarele interioare ale templelor buddhismului esoteric din perioada Heian timpurie se află figuri cu priviri de o intensitate, o ascuţime, o tensiune cvasiteatrală, care nu pot fi comparate decît cu chipurile de pe mozaicurile bizantine. În al doilea rînd a apărut impresia de făptură vie, impresie datorată tehnicii lemnului sculptat şi colorat. Sculptorii din perioada Tempyō idealizaseră trupul; nu executaseră statui care să exprime viaţa. De aceea, trupurile sculptate erau pe atunci trupuri universale, nu trupul vreunui om. Dar buddhismul esoteric, folosind cu grijă amănuntele, în sculpturile *ichiboku* (dintr-o singură bucată de lemn) plasate în bezna altarelor interioare, şi

aplicînd culoarea, a reuşit să crecze o impresie vie de prezenţă fizică. Această prezenţă fizică nu reprezintă o încarnare a spiritului, ci e ceva nespiritual, ceva pur senzual.

E îndoielnic că am putea considera acest lucru drept o continuare a tendinţei către figurativ apărute în perioada Tempyō. Poate că e adevărat în ceea ce priveşte detaliile. Dar nu acesta e elementul esenţial care deosebeşte stilul Tempyō de stilul perioadei Heian timpurii. Decisiv în această privinţă e faptul că s-a schimbat conţinutul universalului. În figurile din epoca Tempyō, universalul se manifesta el însuşi prin armonie; în figurile din secolul nouă, apărea ca o tensiune. Această tensiune, după cum se pare, s-a născut din opoziţia între ceea ce e general spiritual — manifestată în privirea strălucitoare — şi între ceea ce e general senzual — manifestat în impresia de trup viu.

În perioada Fujiwara, figurile buddhiste îşi pierd din nou intensitatea privirii. Intensitatea prezenţei fizice scade şi ea şi este înlocuită prin aparitii graţioase, idealizate şi prin expresii blînde ale feţei. Deosebirea între lucrările reprezentative ale sculpturii Fujiwara — ca Amida din Byōdōin (fig. 11), operă a lui Jochō, sau Amida din Hokkaiji (fig. 12) — şi sculptura Tempyō este că perioada Fujiwara a adus un progres pe planul amănuntului figurativ. În vreme ce încercau să reprezinte cît mai fidel modelul din natură, astfel de opere subliniau blîndeţea expresiei, linia graţioasă a veşmintelor, impresia de echilibru în atitudine, proporţiile trupului. Ca rezultat al dezvoltării ulterioare a manierei de tratare figurative, sculpturile acestea trezesc o impresie cu totul diferită de cele din perioada Tempyō. În perioada Tempyō erau tipuri de Buddha sub înfăţişare omenească; figurile din perioada Fujiwara sînt forme omeneşti investite cu esenţa lui Buddha. Yakushi din perioada Tempyō e de natură transcendentală, în vreme ce Amida din perioada Fujiwara aparţine lumii pămînteşti. Doctrina atingerii stării de Buddha cu trupul acesta pămîntesc era, de fapt, o doctrină esoterică. Dar probabil că aristocraţia Fujiwara,

care asemuia palatul din Heian cu Tărîmul Pur al lui Amida, a crezut că în idealul de tînăr curtean nobil aflaseră starea de Buddha atinsă la nivelul făpturii pămînteşti.

Prin ce se distinge atunci de toate acestea sculptura perioadei Kamakura? Pe de o parte avem, provenind din secolul unsprezece, statuia lui Amida din Byōdōin (fig. 11), operă a lui Jochō, şi Amida din Hokkaiji (fig. 12); pe de altă parte, provenind de la sfîrşitul secolului doisprezece, o Fukūkensaku Kannon, de Kōkei, în Nan'endō (fig. 13) la templul Kōfukuji şi, provenind de la începutul secolului treisprezece, avem pe Miroku de Unkei (fig. 14), în aceeaşi sală. Deosebirea între cele două perechi de sculpturi e extrem de subtilă. Unii istorici ai artelor disting o „nouă putere de expresie" în a doua pereche citată mai sus. Kobayashi Tsuyoshi, de pildă, spune despre Fukūkensaku Kannon: „Mobilitatea şi intensitatea în modelajul feţei şi trupului, precum şi varietatea în liniile ascendente şi descendente ale faldurilor îmbrăcăminţii constituie unele dintre caracteristicile ei cele mai remarcabile". Desigur, chiar şi în cadrul aceluiaşi stil, o anumită operă poate să posede însă caracteristici net diferite de caracteristicile altora. Mobilitatea şi intensitatea despre care era vorba lipseşte, e drept, celor mai multe dintre figurile perioadei Fujiwara tîrzii, dar vioiciunea nu lipseşte deloc la Amida lui Jochō. Ar fi greu, cînd comparăm Amida lui Jochō cu Kannon de Unkei, să deducem la aceasta din urmă apariţia unui stil nou. De fapt, Kobayaski admite mai departe, în aceeaşi lucrare, că statuia aceasta nu dovedeşte rafinata integrare stilistică care apare în lucrările create de Unkei în ultimii lui ani. Care sînt „operele ultimilor lui ani?" Asanga (fig. 32) şi Vasubandhu din Hokuendō, la Kōfukuji; dar fiindcă sînt mai curînd portrete sculptate, e imposibil să vorbim despre ele ca făcînd parte din categoria de figuri Tathāgata şi Bodhisattva. În ceea ce priveşte figurile Tathāgata şi Bodhisattva, schimbarea de stil de la perioada Fujiwara la perioada Kamakura este deseori — dar nu întotdeauna, aşa cum vom vedea

mai departe — atît de subtilă încît e aproape imposibil să o deosebim cu precizie. Mahāśri de la Jōruriji, lucrare strălucitor colorată, a fost făcută în 1212, conform documentelor templului. Dar posedă oare destule particularităţi stilistice pentru a dovedi că nu aparţine perioadei Fujiwara? Nici aici nu e uşor, vorbind din punct de vedere stilistic, să deosebim între ele perioadele Fujiwara şi Kamakura.

Nu se poate spune totuşi că nu demonstrează trăsături specifice la nivelul de idealizare reprezentat de Tathāgata şi Bodhisattva precum şi al altor sculpturi clasificate împreună cu acestea. Specifice sînt, de pildă, liniile adînc săpate în lemn — ca, de pildă, la Bodhisattva Monju (Mañjuśurī) din sala de aur de la Kōfukuji — ceea ce înviorează toate detaliile; precum şi faptul că expresia blîndă din perioada Fujiwara este înlocuită acum de chipuri „bine pronunţate" care au trăsături pronunţate, clar definite. Astfel, pe de o parte tratarea figurativă a detaliilor a devenit şi mai precisă decît sculptura Fujiwara, pe de altă parte idealizarea trupului şi a chipului nu mai are un caracter spiritualizat, ci se manifestă ca un echilibru al formei. „Trăsăturile blînde" implică o expresie a feţei. „Trăsăturile pronunţate" nu sînt expresie ci armonie a chipului percepută pe cale vizuală.

Dacă privim astfel lucrurile, putem afirma că există un stil Kamakura. Doresc să subliniez faptul că tranziţia de la stilul Fujiwara la stilul Kamakura e lină, că e departe de a reprezenta apariţia subită a unui „realism care exprimă o vie individualitate", aşa cum spun unii. Există oare, într-adevăr, individualitate în imaginile buddhiste din perioada Kamakura? Eu unul nu văd aşa ceva. Expresia individualităţii există încă din perioada Tempyō, în sculptura portretistică; în reprezentările Tathāgata şi Bodhisattva din perioada Kamakura nu există. Expresia individualităţii nu e o chestiune de perioadă, ci o chestiune de rang în ierarhia iconografică.

Pe scurt, sculptura buddhistă de la Asuka pînă
 la Kamakura nu reprezintă, aşa cum ne sugerează

unii, un proces treptat de trecere la realism — în care artistul e tot mai fidel modelului viu — culminînd, în perioada Kamakura, cu expresia unei individualităţi pline de viaţă. Dacă privim figurile Tathāgata şi Bodhisattva ca pe o categorie continuă, e limpede faptul că de la Asuka la Tempyō sculptura s-a apropiat de modelul viu în ceea ce priveşte proporţiile trupului; în perioada Heian timpurie, o asemenea apropiere a însemnat trezirea impresiei de trup însufleţit; în perioada Heian tîrzie şi în perioada Kamakura timpurie, o asemenea abordare s-a manifestat în tratarea detaliilor; dar în nici un stadiu nu a existat o abordare a unui model cu trăsături individuale. Niciodată nu i s-a cerut vreunui sculptor să dea expresie unei emoţii anume, manifestată în anumite împrejurări. Scopul era întotdeauna ilustrarea unui ideal cu caracter general universal. Natura acestui ideal s-a schimbat de la perioadă la perioadă. În perioada Asuka, s-a manifestat triumful spiritului asupra trupului; în perioada Tempyō, spiritul întrupat în făptura pămînteasecă; în perioada Kamakura, o ordine spirituală reflectată în termeni pur viziuali. E cert faptul că, de la o epocă la alta, alcătuirea „spiritului" a fost alta; compasiune uneori, iluminare alteori, sau altceva diferit de aceste amîndouă. Problema depăşeşte însă morfologia sculpturii buddhiste.

Preocuparea de a înfăţişa trăsături particulare se manifestă pe treapta a doua a ierarhiei iconografice. Începutul îl face grupul de statui de lut care asistă la moartea lui Buddha şi despre care se crede că datează din perioada Hakuhō; acest grup se află în pagoda Hōryūji. Particularitatea e evidentă la figurile Arhat care exprimă o nespusă durere (fig. 15). Expresia lor nu e individualizată în sensul că un Arhat diferă de celălalt. Orice amănunt care ar crea o astfel de individualitate este omis; scopul este tot de a oferi o idee generală despre un anumit tip. Totuşi, nu e sugerat idealul pe care ar trebui să-l reprezinte un Arhat în orice împrejurare, ci sînt înfăţişate mai multe figuri Arhat care manifestă cu tot trupul un tip de emoţie

anume, o emoție specifică — disperarea, jalea — într-o împrejurare anumită, care e moartea lui Buddha. Disperarea și jalea sînt evidente nu numai pe chipuri, ci se manifestă din plin în modul de tratare al trupurilor; unul dintre personaje, de pildă, ridică privirea spre cer, altul stă cu privirea plecată și cu mîinile pe genunchi. Aceste personaje aproape că ar putea fi numite întruparea durerii. Nu e nici măcar deosebit de important faptul că fiecare dintre ele e un Arhat, cu atît mai puțin care Arhat anume. Sculptorul anonim din Japonia secolului șapte dispunea de mijloace mai mult decît adecvate pentru a da expresie manifestărilor fizice ale durerii și disperării. Exprimarea sculpturală a unei anumite emoții, culmea durerii adică, a atins perfecțiunea în această lucrare. Altceva e să înfățișezi durerea unui om anume, fiind vorba în acest caz de mai puțin decît „culmea durerii" deoarece orice fel de emoție este, cred eu, ceva ce transcende planul individualului.

Odată cu figurile de lut și de lac uscat care aparțin perioadei Tempyō apare o creștere a numărului de lucrări care captează expresia subtilă a omului la un anumit moment. Exemple tipice: cei patru generali din Kaidan'in, la Tōdaiji, cei zece discipoli principali de la Kōfukuji și Hachibushū, mai cu seamă celebra figură Asura (fig. 16) de la Kōfukuji — hotărîre nestrămutată, interiorizare, rugăciune meditativă — nici una nu poate fi identificată cu precizie, dar e cert că fiecare a prins expresia unui anumit moment. Nu e vorba neapărut nici despre înfățișarea unor caracteristici personale; tratarea abstractă, stilizată, a chipului vrea să pună în evidență o expresie așa cum e ea la un moment dat.

În sculptură, expresia unui anumit moment nu se limitează însă numai la chip. *Unchū kuyōbutsu* precum și făpturile cerești care sînt înfățișate, vesele și zglobii, în nimbul din spatele figurii Amida de la Hokkaiji sînt tot produse ale perioadei Fujiwara. Aceste figuri extatice sînt înfățișate fie cîntînd la un instrument muzical fie dansînd. Grațioasele lor atitudini de moment

— genunchi îndoit, trup răsucit din talie, desenul alcătuit de linia braţelor — au fost repede prinse de sculptor înainte de a se schimba în altceva. Figurile pot să reprezinte pe Bodhisattva, dar nu sînt desigur tratate ca reprezentările Bodhisattva obişnuite. Ca tratare formală, fac parte din aceeaşi categorie cu făpturi cereşti care cîntă la instrumente muzicale şi care împodobesc lanterna de la Tōdaiji, precum şi cu făpturi cereşti care împodobesc nimbul statuiei Amida de la Hokkaiji. Cea mai interesantă trăsătură a acestui nimb o constituie îngerii care dansează şi sînt plasaţi în dreapta şi în stînga, la baza nimbului (fig. 12 şi 17). Aceste personaje sînt viguroase dar şi graţioase datorită proporţiilor trupului care evocă trupul omenesc. Mlădioasa mişcare care porneşte din talie le dă o linie frumoasă, senzuală, care aminteşte foarte bine sculptura medievală indiană. E limpede faptul că pe artist l-a interesat nu atît trupul ideal al fiinţei cereşti în general, cît atitudinile specifice unui trup ideal.

Tot în perioada Kamakura, paznicii porţilor aflaţi la Kōfukuji şi sculptaţi de Jōkei, precum şi Ryutōki (fig. 23) şi Tentōki sculptaţi de Kōben înfăţişează o încordare musculară într-un moment de efort fizic extrem. Pe această linie, paznicii porţilor sculptaţi de Jōkei (fig. 18) merg şi mai departe decît celebri paznici sculptaţi de Unkei şi de Kaikei şi aflaţi în faţa porţii mari sudice de la Todaiji (fig. 19). La aceştia din urmă, maniera de a trata musculatura e exagerată, dar chipurile nu înfăţişează neapărat momentul suprem al efortului. Paznicii porţilor sculptaţi de Jōkei însă nu numai că sugerează puterea, dar par că o şi exercită — ceea ce înseamnă într-adevăr că sculptura a fost executată cu scopul de a înfăţişa întocmai mişcarea muşchilor unui trup omenesc. Odată cu Ryutōki şi Tentōki devine clar că tratarea demonilor şi a altor făpturi supranaturale din sculptura buddhistă s-a apropiat treptat de aspectul real al trupului omenesc, desăvîrşind impresia de mişcare degajată de făpturile care stau ghemuite la picioarele celor patru generali, în sala de aur de

la Hōryūji (fig. 21), în lucrarea în relief aflată pe platforma lui Yakushi (fig. 22) în templul Yakushiji și în cele două figuri menționate mai sus — pînă cînd, în cele din urmă, personajele ajung să pară că se cabrează într-o adevărată frenezie a efortului.

Pe scurt, sculptura buddhistă pe care am examinat-o pe această a doua treaptă a ierarhiei a fost încă de la început reprezentarea unor aspecte particulare ale unor tipuri particulare de personaje, fapt la fel de adevărat în secolul șapte ca și în secolul treisprezece. Deosebirile constau în alegerea aspectului specific care e de înfățișat. După secolul șapte nu mai apar personaje care plîng violent; nici oameni care să-și exercite din plin puterea nu se află înainte de perioada Kamakura. Făpturile cerești care dansează cu grație sînt specifice perioadei Fujiwara, iar cei patru generali, Hachibushū și cei zece discipoli principali, cu expresiile lor fin nuanțate, demne de un actor de dramă modernă, sînt specifice statuilor executate în lac uscat și în lut aparținînd perioadei Tempyō. Nici una din epoci nu a urmărit descrierea individualității personajelor. Niciodată, vorbind din punct de vedere istoric, statuile aflate pe a doua treaptă ierarhică nu s-au dezvoltat în direcția exprimării individualității. Dacă „realism" înseamnă exprimarea individualității, e cu neputință să ne gîndim, în cazul de față, la un „realism Kamakura". Schimbările care s-au petrecut în perioada Kamakura nu au fost doar cîțiva pași făcuți spre figurativ, ci o dezvoltare spre tratarea figurativă a detaliilor mușchilor; cu alte cuvinte, acea perioadă a vădit tendința de a interpreta „trăsătura particulară" în termeni dinamici, de energie desfășurată.

Totuși, dacă acceptăm interpretarea „realismului" ca o expresie a individualității, termenul de „realism Kamakura" nu e cu totul lipsit de sens. Planul pe care capătă o oarecare semnificație este al treilea plan al ierarhiei iconografice, în sculptura portretistică sau în echivalentele ei. E foarte adevărat că perioada Kamakura a produs un mare
105 număr de capodopere la acest nivel. Cred totuși

că nu e vorba despre o inovație apărută subit ci doar de aplicări tehnice și de o proliferare cantitativă care au marcat stadiul final al unei secvențe de lungă durată.

Sculptura portretistică cea mai timpurie accesibilă nouă azi e reprezentată de cele două personaje așezate, executate din lac uscat și provenind din perioada Tempyō — statuile lui Gyōshin și Ganjin (fig. 24 și 25), care se aseamănă ca stil. Trupurile celor două personaje sînt aproape identice. Porțiunile descoperite ale pieptului și ale gîtului nu prezintă o tratare detaliată a mușchilor. Singura deosebire în atitudine e faptul că mîinile lui Gyōshin ies din mînecile veșmîntului și sînt așezate pe genunchi, pe cînd mîinile lui Ganjin sînt împreunate. Tratarea mîinilor în sine e sumară în ambele cazuri. Faldurile veșmintelor care acoperă trupul urmează și ele tipare abstracte. Capul nu e sculptat cu linii amănunțite; amănuntele sînt omise așa încît să apară structura osoasă schițată în linii foarte generale. Aici apare specificul individual, precum și marea deosebire dintre Gyōshin și Ganjin. Caracteristica acestor portrete este tratarea structurii osoase care nu se schimbă, firește, de la o epocă la alta. Nici figura lui Gyōshin, nici figura lui Ganjin nu au o expresie anume, iar în ceea ce privește atitudinea lor calmă, nemișcată, cele două statui sînt aproape identice. Cred însă că există între ele o mare deosebire de calitate, ca statui. La Ganjin, faldurile veșmîntului sînt tratate cu remarcabilă iscusință, orientarea liniilor alcătuind o ordine armonioasă. O astfel de ordine nu există la Gyōshin. Chipul lui Ganjin, cu ochii închiși, sugerează tihna; în plus modul de tratare a structurii oaselor îi dă o expresie personală. Chipul lui Gyōshin exprimă poate caracteristicile structurii osoase, dar este o structură osoasă și nimic mai mult; nu transmite deloc impresia a ceea ce a fost cîndva o personalitate vie. Toate acestea țin însă în mare măsură de o impresie a mea personală și nu ne interesează de fapt aici.

Yumedono de la Hōryūji e foarte folositor cînd e vorba să studiem schimbările care au avut loc din perioada Tempyō pînă în perioada Heian timpurie. Pot fi văzute la Hōryūji atît statuia lui Gyōshin (fig. 24) cît și statuia lui Dōsen (fig. 26). Aceste două statui nu se află alături dar, deplasîndu-ne de la una la alta, le putem compara. În execuția trupului și în faldurile veșmintelor, statuia lui Dōsen, care datează din secolul nouă, urmează cu fidelitate aproape absolută stilul statuiei lui Gyōshin, care datează din secolul opt. Totuși, modul de tratare a capului ne introduce într-o lume cu totul nouă. Detaliile feței, ridurile și micile protuberanțe musculare sînt sculptate fidel, creînd astfel un chip cu o individualitate mult mai vie decît chipul lui Gyōshin, care omite aproape în întregime asemenea amănunte. Într-un fel, e prima oară cînd caracteristici individuale ale feței apar alături de caracteristici individuale în structura osoasă. Chipul lui Gyōshin nu are expresie; chipul lui Dōsen e însuflețit de expresia unui moment anume. Expresia e calmă, dar promite să se schimbe din clipă în clipă, în vreme ce chipul lui Gyōshin e nemișcat pe vecie.

Am semnalat mai înainte asemănarea între Gyōshin și Dōsen. Printre statuile atribuite perioadei Heian timpurii mai există, în afară de Dōsen, celebrele statui ale lui Rōben (fig. 27) și Gien. Statuia lui Rōben e deosebită fiindcă lemnul mai posedă urme ale coloritului viu pe care l-a avut la origine. Poate că, în parte, pentru acest motiv creează chipul o vie impresie de individualitate, mai cu seamă ochii care exprimă o însuflețire total necunoscută în sculptura portretistică din perioada Tempyō. În ceea ce privește tratarea trupului și a veșmintelor, deosebirea nu e mare. La chipul lui Gien, capul e sculptat cu trăsături pronunțate, scoțînd în evidență aspectul ridat al pielii de bătrîn. Veșmîntul e desfăcut pînă la plexul solar, lăsînd să se întrevadă pieptul slab. Mușchii gîtului, clavicula și coastele se văd bine, dovedind că pe sculptor l-au interesat și detaliile trupului. Totuși, coastele sînt tratate în mod super-

ficial şi neglijent. Cu alte cuvinte, statuile care înfăţişează pe Dōsen, pe Rōben şi pe Gien au în comun accentul pus pe expresia individualizată a chipului, respectînd însă maniera abstractă în tratarea trupului, a veşmintelor, a atitudinii în general; toate acestea le fac să se afle în puternic contrast cu statuile care înfăţişează pe Gyōshin şi pe Ganjin. Individualizarea expresiei chipului era realizată prin tratarea detaliilor, ceea ce arată că exista tendinţa de a reda expresia unui moment. Pe planul sculpturii portretistice, tranziţia de la perioada Tempyō la perioada Heian timpurie a reprezentat în mod evident străduinţa de a obţine expresii mai particularizate prin metode mai directe din punct de vedere al reprezentării. Această tranziţie, aşa cum o ilustrează contrastul dintre Gyōshin şi Dōsen, este atît de distinctă încît ne face să căutăm veriga de legătură care ar putea exista. Această verigă, cred eu, ar putea fi statuia lui Yuima (Vimalakīrti; fig. 28) şi statuia lui Monju (Mañjuśurī) din Tōji. Cu toate că nu pot fi considerate ca portrete sculptate în adevăratul sens al cuvîntului, sînt echivalentul lor din punct de vedere stilistic — şi se situează la jumătate de drum între stilul care îi defineşte pe Gyōshin şi pe Dōsen.

Secolul nouă a adus o perfecţionare bruscă în sculptura portretistică. Dezvoltarea epocală a expresiei individualităţii a avut loc nu în perioada Kamakura ci în perioada Heian. E aproape sigur că stilul perioadei Kamakura a dus mai departe stilul perioadei Heian. Din nefericire, există foarte puţin material care să permită reconstituirea sculpturii portretistice din perioada Heian tîrzie. Totuşi, chiar dacă ne sprijinim pe puţinul material de care dispunem — statuia lui Chishō Daishi din secolul zece şi statuia prinţului Shōtoku din secolul unsprezece — pare că nicicînd, în cursul celor trei sute de ani care despart secolul nouă de perioada Kamakura, tradiţia sculpturii portretistice nu a fost abandonată cu desăvîrşire.

Cel puțin în ceea ce privește expresia feței individuale, nici Kōkei care a sculptat, în perioada Kamakura timpurie, cei șase patriarhi din secta Hossō (fig. 29), nici Unkei care a sculptat reprezentările Asanga (fig. 32) și Vasubandhu n-au reușit să-i întreacă pe sculptorii de statui portretistice din secolul nouă. Numai artistul care a sculptat statuia lui Chōgen (fig. 30) a reușit să creeze un chip fără seamăn ducînd mai departe decît ceilalți preocuparea pentru tratarea figurativă a amănuntelor. Fără îndoială foarte puține sculpturi portretistice din orient sau din occident au reușit să pătrundă în profunzimile caracterului prinzînd o expresie subtilă, expresia de moment a unei persoane anume, prin metode figurative temeinice. În această operă, sculptura redă aproape întocmai farmecul direct pe care-l degajă un om în carne și oase. Totuși, nu se poate spune că statuia lui Chōgen este o operă tipică în sculptura portretistică a perioadei Kamakura. Ceea ce caracterizează sculptura portret din perioada Kamakura e modul în care interesul față de expresie s-a extins nu numai la față și la cap, dar la întregul trup. Din punct de vedere tehnic, aceasta înseamnă descoperirea unor mijloace noi în tratarea veșmintelor și a atitudinii. Draparea în falduri subțiri este specifică sculpturii buddhiste de influență indiană, reprezentînd o modalitate de a sugera rotunjimile corpului pe care faldurile îl acoperă; paznicii porților sînt aproape goi, așa încît e posibilă redarea unei expresii amănunțite a tensiunii musculare. Înalții prelați ai Japoniei purtau însă veșminte groase și sculptura portretistică oferea puține posibilități de a aplica asemenea metode. Pe scurt, în ceea ce privește corpul unei statui existau două posibilități: fie încercarea de a obține un efect prin tratarea detaliilor la veșminte, fără legătură cu personajul uman, fie încercarea de a crea varietate în atitudinea personajului.

Printre statuile care respectă poziția tradițională, adică poziția așezată, statuile executate de Unkei și de Tankei și aflate la Rokuharamitsuji
109 sînt mai mult sau mai puțin tradiționale în ceea

ce privește tratarea veșmintelor. Statuile celor șase patriarhi ai sectei Hossō sînt încă diferite; statuia lui Gempin, de pildă, ține coatele îndoite, cu mîinile ridicate pînă la nivelul superior al pieptului. În consecință, partea de veșmînt de deasupra antebrațului atîrnă, la distanță de trunchi, și cade în falduri mari cam pînă la coapsă, în partea stîngă, pe cînd în dreapta acoperă întreg genunchiul, prelungindu-se pînă jos, dincolo de piedestal. Ținînd amîndouă mîinile întinse, personajul dă mai multă amploare și totodată o mișcare picturală veșmîntului. Statuia lui Eison de la Seidaiji ține amîndouă mîinile pe genunchi, iar mînecile veșmîntului se întind peste piedestal pînă la aproape aceeași distanță în stînga și în dreapta. Această parte a veșmîntului nu are absolut nici o legătură cu trupul. Efectul de ansamblu devine astfel mai pictural — aproape identic, de fapt, cu efectul produs de un portret pictat. Una dintre schimbările în atitudinea statuilor care înfățișează personaje umane e reprezentată de poziția șezînd pe scaun. Un exemplu: statuia lui Shunjō-Kokushi, datînd din prima parte a perioadei, și Bukkō Kokushi care datează din a doua parte a perioadei. Cel dintîi stă nemișcat, privind fix înaintea lui, iar al doilea se apleacă în față, ridicîndu-se de pe scaun într-o mișcare grăbită care arată că urmează să se adreseze cuiva. Schimbarea cea mai tipică o reprezintă însă personajele care stau în picioare. Celebra statuie a preotului Kūya (fig. 31) reprezintă un personaj care stă în picioare, cu toiagul sprijinit în pămînt, cu ochii pe jumătate închiși și cu un șirag de figurine Amida care-i ies din gură. Greutățile și oboseala călătoriei — călătoria unui pelerin pînă la îndepărtate locuri din țară, precum și călătoria pelerinului prin viață — sînt evidente nu numai pe chip dar și în atitudinea trupului puțin aplecat înainte și sprijinit în toiag. Statuia acestui personaj care stă în picioare e interesantă nu atît prin faptul că modelul sugerează o individualitate cît prin faptul că sugerează concentrarea interioară a oricărui om aflat în împrejurări deosebite

reprezentate de invocaţia miraculoasă a lui Buddha în momente de mare tensiune. Un exemplu de conjugare al acestui gen de emoţie specifică cu expresia unei individualităţi pe care le prezintă chipul, capul şi atitudinea întregului corp îl reprezintă statuile lui Asanga şi Vasubandhu (mai cu seamă Asanga) (fig. 32), sculpturi executate de Unkei. Aceste exemple prezintă cele mai tipice caracteristici ale sculpturii din perioada Heian timpurie. Statuia lui Asanga, înaltă de aproape doi metri, stă dreaptă şi calmă. Comparat cu altele, chipul e abstractizat, prezentînd detaliile esenţiale şi eliminîndu-le pe cele inutile. Şi nu numai că tratarea structurii osoase e aici tot atît de individualizată cu la statuile din perioada Tempyō, dar expresia momentului e foarte viu exprimată. Buzele strînse şi privirea fixă sugerează în mod nemijlocit certitudinea şi hotărîrea unui om care e pe punctul de a porni la acţiune în clipa următoare. Întreaga atitudine, trezind impresia că personajul e pe punctul de a face un pas înainte, exprimă calmul omului care e gata să înfrunte focul sau apele, nemînat totuşi de o emoţie puternică, ci aşteptînd fără grabă, stăpîn pe el însuşi, înarmat cu o hotărîre nezdruncinată. Nu e atitudinea unui om în mers, dar nici o atitudine de repaus etern. Este, mai curînd, o stare pe loc pe cale de a se preschimba în mişcare. Pînă şi veşmîntul are un rol în acest efect de atitudine intermediară între stare pe loc şi mişcare: pe de o parte se eliberează de modelul tradiţional şi pe de altă parte depăşeşte rostul pur decorativ.

Perioada Tempyō a descoperit cum să exprime individualitatea în portretul sculptat. Perioada Heian timpurie a elaborat expresia feţei. Perioada Kamakura a dezvoltat potenţialul de expresivitate a atitudinii. În cursul acestui proces, tehnicile abstracte au făcut treptat loc tehnicilor figurative. În cursul aceluiaşi proces, cele două aspecte ale particularului — omul în general aflat într-o situaţie anume şi un individ anume aflat într-o situaţie cu caracter general — s-au contopit

încetul cu încetul. Rezultatul a fost imaginea unui individ anume aflat într-o situație anume.

Pe scurt, din perioada Asuka pînă în perioada Kamakura, stilul sculpturii buddhiste s-a schimbat în diverse moduri, conform diverselor ranguri iconografice ale unor statui ca Buddha (Tathāgata și Bodhisattva), zeități inferioare (Rāja și Deva) și portrete de călugări. Deplasarea tehnicii de la abstract la figurativ a fost mai mult sau mai puțin comună tuturor statuilor, pe toate treptele ierarhice. Trecerea de la universal la particular abia s-a putut discerne în cazul statuilor lui Buddha, în vreme ce particularizarea expresiei a caracterizat statuile zeităților inferioare, fără să se apropie totuși de individualizare. Portretele călugărilor sînt cele care au devenit din ce în ce mai individualizate și au fost tot mai mult marcate de expresia specifică unei anumite emoții. Astfel, putem conchide că morfologia sculpturii buddhiste din vechea Japonie poate fi descrisă cu anumită precizie dacă privim separat statuile, conform rangului lor iconografic, precum și folosind un cadru de concepte perechi: abstract și figurativ, universal și particular.

În toamna anului 1964, muzeul de artă Gotō (Kaminoge, Tokio) a oferit publicului prilejul rar de a admira adunate la un loc fragmentele care au mai rămas din celebrul sul pictat *Povestea lui Genji*. Lucrarea e desigur una din cele mai celebre din întreaga artă japoneză și poate fi oricînd văzută în reproduceri. Totuși, numai atunci cînd am văzut originalul am putut aprecia motivele pentru care e în general considerată o capodoperă.

Așa cum s-a mai remarcat adesea, cele trei caracteristici principale ale acestui sul pictat sînt: metoda de compoziție cunoscută în Japonia sub numele de *fukinuki-yatai*; stilul picturii cunoscut sub numele de *tsukuri-e*; și metoda de a înfățișa trăsăturile omenești cunoscută sub numele de *hikime-kagibana*. *Fukinuki-yatai* se referă la o metodă de compoziție prin care acoperișul unei clădiri e îndepărtat și ceea ce se petrece în interior e văzut de jos în sus și într-un anumit unghi. Aceeași tehnică apare și în alte suluri pictate (vezi fig. 36). Tehnica *tsukuri-e* înseamnă executarea unei schițe preliminare în tuș și linii fine, urmînd apoi umplerea spațiilor cu nuanțe coloristice bogate, liniile de contur fiind întărite după aceea, acolo unde crede artistul că e de cuviință. *Hikime-kagibana* („ochi pieziși, nas coroiat") reprezintă o manieră foarte stilizată, la redarea unui chip omenesc folosindu-se cîte o singură tră-

sătură de penel pentru ochi, o simplă linie curbată pentru nas și obținînd astfel chipuri total neindividualizate. E unanim acceptat faptul că aceste două caracteristici din urmă, din cele trei menționate, deosebesc sulurile pictate în tradiția *Poveștii lui Genji* de cele care urmează tradiția apropape tot atît de celebrului sul *Shigisan Engi*, datînd din aceeași perioadă (fig. 33).

Ce efect au aceste caracteristici stilistice asupra conținutului povestirii pictate? În primul rînd, s-ar putea să existe o legătură între tipul de povestire cu desfășurare într-un interior — mai ales în cadrul închis al vieții de la curte — și tehnica *fukinuki-yatai* care îngăduie să se vadă toate întîmplările petrecute înăuntrul unei locuințe. În al doilea rînd, se pare că există o anumită afinitate între o povestire care este atît de preocupată de coloritul veșmintelor și stilul *tsukuri-e*, care evidențiază mai mult culoarea decît conturul. Așa cum a arătat un istoric al artelor, japonezul Akiyama Terukazu, e posibil de detectat, chiar și în fragmentele rămase, o folosire net simbolică a culorilor.

În al treilea rînd, există în mod cert o legătură strînsă între o povestire care relatează emoții umane privind mai puțin individualitatea personajului cît situația în care se află personajul, și tehnica impersonală *hikime-kagibana*.

Individualitatea este marcată prin expresia chipului. Situația e exprimată însă prin mișcările personajelor. Emoțiile, cu toate că sînt reflectate pe chipuri ținînd seama și de personalitatea individului, pot fi exprimate pe deplin — dacă artistul posedă talentul celui care a pictat sulul *Povestea lui Genji* — fără să țină seama de individualitate, înfățișînd mișcările precum și subtilele deosebiri de atitudine ale personajelor reunite într-o anumită împrejurare. De pildă, imaginea unei femei care ține un copil în brațe poate fi redată în stilul *hikime-kagibana*, chiar dacă identitatea femeii nu reiese clar din lucrarea pictată; totuși, poziția înclinată, capul plecat, curba delicată a umerilor și a brațelor, toate acestea exprimă senti-

mentul oricărei femei care își ridică în brațe copilul. Eroina e femeia în general, nu o femeie anume. Evenimentul — o femeie cu copilul ei, întîlnirea lor cu tatăl copilului — este destul de real, precum sînt și sentimentele femeii.

Acest fel de tratare se află în strînsă legătură cu modul în care *Povestea lui Genji* pune în valoare situațiile, accentuînd nu atît trăsăturile particulare ale personajelor ca indivizi, cît sentimentele de care orice om e capabil într-o situație anume. Deocamdată să trecem însă peste legătura dintre roman și sulul pictat și să ne întoarcem la examinarea acestui sul.

Părțile care ni s-au păstrat din sulul *Povestea lui Genji* alcătuiesc nouăsprezece fragmente — cincisprezece în cele trei suluri ale „versiunii Tokugawa", patru într-un singur sul, cel al „versiunii Masuda", care se află acum la Muzeul de Artă Gotō. Care au fost principalele calități plastice care m-au impresionat cînd le-am văzut reunite? M-am întrebat ce însușiri anume le fac să fie capodopere de pictură adevărată, chiar dacă nu ținem seama de povestirea care stă la baza lor și pe care au fost destinate s-o ilustreze. În rezumat, cred că acestea sînt trei calități care au inspirat împărțirea fiecărei picturi într-o sumedenie de linii drepte, acele calități fiind rafinament, delicatețe și subtilitate cu totul deosebite.

Un astfel de rafinament nu mai poate fi găsit, cred, nicăieri în arta japoneză — sau chiar, după cîte știu eu, nicăieri în toată istoria artei asiatice. Un artist care a studiat cu *cea mai mare luciditate* posibilitățile geometriei picturale — dacă o putem numi astfel — a fost pictorul olandez Mondrian; dar omul care a adus această geometrie pe culmile *rafinamentului simțurilor* a fost artistul anonim japonez care a pictat sulul *Povestea lui Genji*. Liniile drepte care divid picturile sînt cîte un cadru de ușă, cîte o verandă cu balustrada ei, jaluzele de bambus, stîlpi sau alte părți ale unei locuințe. Prin aceasta se înrudesc cu tehnica *fukinuki-yatai*, totuși această tehnică nu este suficientă pentru a explica prezența lor. Pictura

tipică e împărțită printr-un mare număr de linii paralele mergînd de la stînga jos la dreapta sus, iar lungile fîșii create astfel sînt la rîndul lor subdivizate prin linii verticale. Această împărțire a spațiului e efectuată cu o uimitoare subtilitate.

Dealtfel, același talent se manifestă în modul de a distribui în spațiile astfel create personaje umane — grupări de formă și de culoare — care-și au locul acolo. Fragmentele *Kashiwagi nr. 3* (versiunea Tokugawa) și *Suzumushi nr. 2* (versiunea Masuda) nu au fost egalate niciodată în ceea ce privește tratarea pur abstractă a spațiului (vezi fig. 34 și 35).

Metoda folosită la compoziția picturii în straturi verticale și diagonale, cu introducerea culorii prin intermediul personajelor umane dispuse în aceste spații, nu constituie un element specific numai sulului *Povestea lui Genji*. Aici însă măiestria artistului e atît de sigură încît nici cea mai mică linie verticală nu ar putea fi deplasată fără a dezechilibra ansamblul. Numai sulul Genji atinge o asemenea perfecțiune: în armonia stabilă obținută cu un minimum de linii necesare și echilibrul dintre colorit și spațiile create de aceste linii.

Realizarea acestor picturi a reprezentat un eveniment decisiv în istoria sensibilității japoneze. Nici marile paravane pictate de Sōtatsu nu ar fi putut exista fără înaltul grad de rafinament manifestat, în acele vremuri vechi, în simțul de structurare a spațiului.

În perioada cuprinsă între sulul *Povestea lui Genji* și școala lui Sōtatsu, Kōrin și a urmașilor lor, societatea s-a schimbat, iar pictura s-a schimbat și ea în ceea ce privește dimensiunile cît și modul de a folosi culorile și liniile. Au intervenit influențele din China care au fost apoi dezvoltate, transformate și combinate cu stilurile existente, pentru a da naștere unui foarte mare număr de lucrări. O însușire comună străbate însă întreaga pictură. Nu o accentuare a naturalismului, nu o manieră anume, nici vreun fel de a mînui penelul, nici preferința pentru o temă sau alta, nici măcar

un deosebit simț al culorii, ci mai curînd un nou simț al structurii spațiului.

Este evident că sulul Genji are o strînsă legătură cu povestirea însăși. De altfel, după cum am văzut, în aspectele tehnice cum ar fi compoziția, culoarea și tratarea stilizată a chipurilor se reflectă cu fidelitate lumea în care se desfășoară povestirea. Totuși, dacă aspectul cel mai original al picturii în cauză e calitatea ei de pictură abstractă, ne putem întreba: există sau nu vreo legătură între povestirea de bază și această calitate? Dacă ar exista o asemenea legătură, ar trebui să fie mult mai profundă decît o simplă legătură între ilustrare și povestire.

E imposibil de stabilit, fără îndoială, un raport direct între calitatea unei povestiri și calitățile pur formale ale imaginilor pictate care o ilustrează. Este însă posibil să ne îndreptăm privirea către cultura, una și aceeași, care a dat naștere atît *Poveștii lui Genji* cît și imaginilor pictate care o ilustrează. Chiar acolo unde nu există între ele o legătură tematică, e firesc să presupunem că cel mai înalt tip de expresie literară și cel mai înalt tip de expresie formală, roade ale uneia și aceleași culturi, să se fi influențat reciproc în cadrul structural al acestei culturi.

Altminteri spus, ceea ce face ca *Povestea lui Genji* să fie o capodoperă literară și ceea ce face ca sulul cu ilustrarea ei să fie o capodoperă pe plan vizual trebuie să aibă o bază comună în cultura perioadei Fujiwara. Înainte de a cerceta cu precizie unde se află această bază comună, e necesar să mai examinăm o chestiune și anume ce îi conferă povestirii calitatea de monument literar. Cred că esența *Povestirii lui Genji* stă în tratarea noțiunii de timp. Nu e o povestire psihologică, nici un *Entwicklungsroman*[1]; nu se ocupă în mod preponderent de probleme religioase, etice, sociale. Poate desigur să fie interpretată sub oricare din aceste aspecte, dar

[1] Roman în centrul căruia se află dezvoltarea unui personaj. În limba germană în original. (N. Tr.)

astfel de interpretări nu ar explica de ce e o capodoperă.

Există fără îndoială în povestire un extrem rafinament al simțului artistic, dar mă îndoiesc că simțul artistic e suficient pentru a face ca un roman să dăinuie peste secole. Capodoperă e lucrarea care ne confruntă puternic cu vreunul dintre aspectele vieții.

În *Povestea lui Genji*, realitatea descrisă e scurgerea timpului: un anotimp face loc altui anotimp, stăpînirile se schimbă, generațiile se succed; oamenii se nasc, cresc, iubesc, suferă, îmbătrînesc, mor; trecutul se suprapune prezentului, iar viitorul pornește și el din prezent. Apoi, mai mult decît orice altceva, intensul sentiment al actualității prezentului face ca *Povestea lui Genji* să se situeze printre marile opere ale literaturii orientale și occidentale, impresionîndu-ne mai mult decît oricare alt roman sau povestire scrise în Japonia în ultimele unsprezece secole.

Astfel, în *Povestea lui Genji*, timpul e exprimat de funcția spațiului în imaginile pictate. Timpul înfățișat în opera literară e timpul vieții cotidiene — concretă, actuală, nepreocupată de finalități. Lipsa de interes față de cele veșnice permite romanului să fie sensibil la trecerea timpului. Pe de altă parte, în *Povestea lui Genji* spațiul este cel perceput pe calea simțurilor, spațiul slobod al lumii cotidiene lipsit de orice simetrie impusă de rațiune, Tocmai fiindcă nu-i pasă de geometrie posedă acest sul pictat un asemenea simț al organizării spațiului.

Aceste însușiri speciale ale timpului și spațiului pornesc dintr-un fond comun: caracterul neîndoielnic secular și preocuparea față de viața cotidiană specifice culturii de la curte, în perioada Fujiwara, precum și extraordinarul rafinament al lumii simțurilor care a fost un produs al acestui caracter mundan. Cred că aici, și numai aici, își găsesc un fundament comun *Povestea lui Genji* și ilustrarea ei pe sulul pictat în calitățile lor esențiale ca literatură și pictură.

Şi mai cred că e aici ceva aflat aproape de izvoarele întregii culturi japoneze. Structura fundamentală a lumii aceleia a rămas neschimbată pînă în ziua de azi. Chiar şi azi desigur aceste calităţi foarte speciale ale timpului şi spaţiului sînt prezente de fiecare dată cînd arta japoneză ajunge la un moment de înalt rafinament.

NOTE DESPRE SŌTATSU

În societatea ierarhică din Japonia perioadei Tokugawa, clasa superioară a samurailor împodobea paravanele și ușile culisante din locuințele lor cu picturi decorative executate de artiști ai școlii Kanō; samuraii inferiori, mai cu seamă intelectualii, aflați la marginea societății samurailor, își căutau idealul, domeniul lor de evaziune în exercițiul caligrafiei și al stilului liber de pictură în tuș numit *nanga*. Pe de altă parte, clasa superioară *chōnin*, formată din familii de negustori prosperi, sprijinea școala Sōtatsu-Kōrin care producea încîntătoare lucrări de pictură, ceramică și cîteva alte arte minore, în vreme ce masele urbane, clasa *chōnin* mijlocie și inferioară, își puteau procura o mare varietate de gravuri în lemn potrivite cu gusturile lor. Cei care nu-și creaseră un stil propriu de artă erau aristocrații (pe vremea aceea ei nu mai jucau un rol major ca susținători ai culturii) și populația rurală (care nu dobîndise încă acces la moștenirea și dezvoltarea culturală a orașelor). După reforma Meiji, tradiția școlii Kanō a continuat în academiile de artă, mai ales prin intermediul lui Kanō Hōgai; școala *nanga* a rămas și ea activă multă vreme, datorită mai cu seamă ultimului mare artist al acestei școli, Tomioka Tessai. Iar gravurile în lemn, a căror valoare artistică — precum se știe — a fost descoperită de europeni, au exercitat o considerabilă influență asupra postimpresioniștilor în perioada *japonismului*, la

începutul secolului nostru. Dar în ceea ce privește școala Sōtatsu-Kōrin, nici europenii nici japonezii nu și-au dat seama, pînă foarte curînd, de semnificația ei artistică, cu toate că tocmai această școală reprezintă cea mai tipică și probabil cea mai perfectă expresie a tradiției estetice japoneze.

Școala Sōtatsu-Kōrin (deseori numită pe scurt, în limba japoneză, *rimpa*) a fost fondată pe la sfîrșitul secolului șaisprezece de Hon'ami Kōetsu, caligraf și olar, și de Tawaraya Sōtatsu, pictor. Cam după o sută de ani, tradiția acestei școli a fost reactivată de doi frați din familia Ogata, pictorul Kōrin și olarul Kenzan. Peste încă o sută de ani după frații Ogata, Sakai Hōitsu a dezvoltat moștenirea rămasă de la predecesorii lui.

Sakai Hōitsu era al doilea fiu al seniorului feudal care stăpînea provincia Himeji; ca artist, a respectat și a imitat stilul și subiectele lui Ogata Kōrin. Hon'ami Kōetsu s-a născut într-o familie din Kyōto ai căror membri fuseseră o vreme faimoși cunoscători în armurerie și întrețineau strînse legături personale cu aristocrații și cu clasa superioară de samurai din oraș. Cît despre Sōtatsu, nu se știe practic nimic despre familia sa. Se crede însă că a trăit mai ales la Kyōto și că a lucrat împreună cu Kōetsu. Picturile lui Sōtatsu, în măsura în care le cunoaștem, reprezentau scene din *Povestea lui Genji* și din *Povestea lui Ise*, precum și alte aspecte ale societății aristocratice din perioada Heian. Cu alte cuvinte, la sfîrșitul secolului șaisprezece și la începutul secolului șaptesprezece, Sōtatsu se mai baza încă, în ceea ce privește alegerea subiectelor, pe tradiția Heian.

Mediul familial al fraților Ogata a fost cu totul altul. S-au născut într-o familie prosperă de negustori de stofe. Subiectele lor de pictură, precum și decorația pe vase, erau mai ales peisaje, flori, păsări și animale, adică desigur ceea ce vedeau în jurul lor. Au fost prin excelență pictori ai clasei *chōnin*, interesați mai mult de lumea în care trăiau decît de subiectele tradiționale luate din strălucitoarele legende ale culturii Heian.

În general, cultura perioadei Tokugawa timpurie a continuat, atît în domeniul literaturii cît și în domeniul artelor vizuale, să se alimenteze din moștenirea lăsată de perioada Heian. Spre mijlocul perioadei Tokugawa, viața artistică s-a aflat din ce în ce mai mult sub dominația clasei care se ridicase de curînd, clasa *chōnin* care, încrezătoare acum în forța sa, și-a creat un stil propriu și își trata subiectele proprii în literatură, în teatru și în artele vizuale. În a doua parte a perioadei Tokugawa, cultura *chōnin*, înfloritoare, a pătruns oarecum în mediul samurailor. Dacă această descriere în linii mari a culturii Tokugawa este corectă, se poate spune că artiștii din trei generații diferite (Sōtatsu, Kōrin, Hōitsu) au reflectat, în termenii mediului lor familial și al alegerii subiectelor, specifice acestui mediu, istoria însăși a culturii Tokugawa. Chiar și acest singur aspect e suficient pentru a ne face să acordăm atenție unor asemenea artiști, iar întemeietorii școlii, Kōetsu și Sōtatsu mai cu seamă, să merite atenție deosebită în cadrul istoriei artelor japoneze.

Hon'ami Kōetsu a trăit, împreună cu familia sa și cu alți pictori, cel puțin un număr de ani ai vieții sale, într-un sat numit Takagamine, în munți, la nord-vest de Kyōto. El a fondat acolo un fel de comunitate de artiști care executau nu numai picturi, dar și produse de artizanat precum obiecte făcute din lac, sau încrustații de argint și de aur (fig. 37), colaborînd cu un mare număr de artizani. Însuși Kōetsu prezida viața artistică a comunității, în calitate de arbitru al bunului-gust. Se știe despre Kōetsu că aparținea sectei religioase Nichiren, dar e practic imposibil de stabilit vreo legătură între credința lui buddhistă și arta lui. Lucrările lui Kōetsu, precum și picturile lui Sōtatsu, fiind destinate uzului secular, erau cu totul profane ca spirit și ca subiecte. Cazul lui Kenzan a fost similar: se spune că aderase la secta Zen, dar nu se poate descoperi o legătură între credința lui și arta lui. Ar fi mai sigur să afirmăm că pictorii școlii *rimpa*, inclusiv Kōetsu și Kenzan, au produs cu toții artă mai ales profană, ca de altfel și cea

mai mare parte a artiștilor din perioada Tokugawa. Cu toate că — așa cum am mai spus — nu se știe nimic despre viața lui Sōtatsu, e important să menționăm că e foarte posibil să fi activat în cercul lui Kōetsu, în comunitatea de la Takagamine.

Originalitatea lui Sōtatsu ca artist poate fi rezumată pe scurt astfel: în primul rînd, tratarea miniaturală a amănuntelor vădește o mînă extrem de pricepută la desen și totodată un gust rafinat în combinarea culorilor, folosind deseori aurul și argintul. De pildă, carul cu boi bogat ornamentat, pictate pe paravanul Sekiya (fig. 38), fragment din *Povestea lui Genji*, precum și costumele desenatorilor de pe paravanul Bugaku (fig. 39). În al doilea rînd, cu ajutorul formelor de înaltă stilizare și abstractizare care divid spațiul prin simple linii drepte, compoziția picturii reușește întotdeauna, la Sōtatsu, să creeze un echilibru plăcut al proporțiilor. Acest lucru se observă, de pildă, pe paravanul Sekiya (unde masa de culoare verde omogenă are contururi grațioase) și pe paravanul Bugaku (unde nu există peisaj de fond, un echilibru foarte subtil fiind însă realizat prin gruparea dansatorilor în spațiul disponibil). Aici Sōtatsu nu numai că înfățișează gesturile pe care le fac dansatorii în anumite momente, dar se poate spune că însuflețește spațiul în care se mișcă dansatorii.

Tehnica miniaturii era foarte dezvoltată în diferite culturi și în diferite vremuri, unele dintre ele mult înainte de epoca lui Sōtatsu, precum producțiile *mandala* tibetane, miniaturile persane și indiene, anluminurile din Irlanda și din alte țări ale occidentului, în evul mediu. Folosirea liniilor și formelor abstracte în pictură a ajuns, în occidentul secolului nostru, la o extremă reprezentată de colajele din fragmente de hîrtie colorată — opere ale lui Matisse — și de picturile lui Modrian. Putem spune că originalitatea lui Sōtatsu stă în combinarea detaliilor miniaturale cu o exprimare abstractă a spațiului, fuziunea într-un singur tablou a două tehnici total diferite avînd ca rezultat un ansamblu armonios. De aceea stilul lui Sōtatsu a fost original și a reprezentat un eveniment epo-

cal în istoria artei japoneze. Un astfel de eveniment, care nu dispare în bezna trecutului, a avut repercusiuni prelungite în generațiile următoare. Într-adevăr, după un secol, Ogata Kōrin a călcat pe urmele lui Sōtatsu, dezvoltîndu-și stilul personal, asimilînd chiar și tehnica școlii Kāno. În mijlocul paravanului pictat de Kōrin și reprezentînd pruni cu flori albe și cu flori roșii se află un rîu, tratat în mod tot atît de abstract ca dealurile aflate în planul doi al paravanului Sekiya; tratarea miniaturală a scoarței de prun acoperită cu mușchi amintește însă maniera minuțioasă în care Sōtatsu a executat amănuntele decorative ale carului cu boi. Izbitoare e și similitudinea între gruparea florilor, în tabloul cu stînjenei pictat de Kōrin (fig. 42), și compoziția personajelor care dansează, în pictura de pe paravanul Bugaku executată de Sōtatsu.

Cei mai mulți istorici ai artelor tind să explice stilul lui Sōtatsu în legătură cu tradiția Yamato-e, sau stil japonez de pictură, a cărui origine se află departe, tocmai în picturile pe sul din perioada Heian și din perioada Kamakura. Dintre sulurile pictate care s-au păstrat pînă în zilele noastre, cel mai vechi și poate cel mai mare e cel care ilustrează *Povestea lui Genji*. Așa cum am arătat în capitolul precedent, caracteristica acestei lucrări e combinația între o subtilă împărțire a spațiului cu ajutorul unor linii drepte și părțile descriptive tratate în tehnica miniaturală. S-ar putea ca operele lui Sōtatsu să nu fi apărut dacă nu exista cultura care a produs cîndva sulul pictat *Povestea lui Genji* și care a făcut ca această lucrare să reprezinte o tradiție artistică prezentă chiar și în perioada Muromachi în care a înflorit pictura cu penelul, gen puternic marcat pe atunci de influența chineză. Tradiția a fost preluată nu numai de Sōtatsu, dar și de mulți alți pictori. Numai tradiția artistică transmisă din perioada Heian nu explică de ce o posibilitate, imanentă în cultura Heian, a fost dezvoltată pînă la perfecțiune abia pe la sfîrșitul secolului șaisprezece, și nu în alte perioade, de Sōtatsu și nu de alți pictori. Acestei întrebări

nu i se poate da aici un răspuns concludent. Dar merită să semnalăm, în această privință, foarte probabila colaborare între Sōtatsu și artizanii grupați în jurul lui Hon'ami Kōetsu.

Sōtatsu a fost mai întîi pictor. Pe lîngă aplicarea tușului și a culorilor pe hîrtie sau pe mătase, el folosea diverse culori, aur și argint pentru a decora suprafețele vaselor sau a obiectelor de lac. Dimensiunile picturilor sau ale desenelor lui variau de la foarte mic (pe *tanzaku*, o foaie de hîrtie care putea cuprinde o poezie scurtă), la mărimea standard a unei stampe de atîrnat pe perete și pînă la paravanele mari, pliabile, compuse din șase panouri. Puțini au fost pictorii care să lucreze pe suprafețe atît de diferite ca dimensiuni sau cu materiale atît de variate. Deducem de aici că Sōtatsu avea un simț excepțional pentru calitatea estetică independentă de dimensiunile picturii sau de materialul folosit: structura spațiului.

Lucrînd cu artizanii, decorînd diverse obiecte, Sōtatsu se afla într-o poziție deosebit de favorabilă pentru a dezvolta geometria estetică. În contrast cu obiecte ca stampele de perete, care trebuiau privite de la o anumită distanță, existau mici obiecte de uz personal, ca de pildă casete făcute din piatră sau cești de ceai, obiecte care erau luate în mînă, privite de aproape, apreciate chiar prin simțul tactil. Impresiile vizuale și tactile erau în acest caz nedespărțite; amănuntul devenea tot atît de important ca ansamblul. De la experiența decorării unor astfel de obiecte artistul putea lesne să ajungă la concluzia că amănuntul are semnificație nu numai ca parte a unui întreg, dar și prin el însuși. Ni-l putem închipui pe Sōtatsu în fața unui paravan pliabil de mari dimensiuni, încercînd să fie fidel propriei sale tehnici și convingerilor lui pe plan estetic, tehnici și credințe pe care le dezvoltase pe cînd lucrase cești de ceai, casete de piatră, evantaie pliabile, miniaturalele *tanzaku* și alte asemenea lucrări. Rezultatul ar fi fost cu totul diferit de lucrările artiștilor tradiționali, creatori și ei de suprafețe mari, ca de pildă cei din

 școala Kanō.

O nouă manieră de abordare a artei trebuie să fi cerut unui artist mult curaj. Cu toate că nu ştim multe despre viaţa lui Sōtatsu cunoaştem cîte ceva despre epoca în care a trăit, adică a doua jumătate a secolului şaisprezece. A fost o perioadă a aventurii, atît pe plan politic (amestec în războaiele civile şi expediţiile militare din Coreea), cît şi pe plan spiritual (secularizarea buddhismului şi presiunea exercitată de creştinism). Vitalitatea şi dinamismul intens care se degajă din paravanul pictat de Sōtatsu înfăţişînd zeii furtunii şi fulgerele lor arată că pictorul era tributar spiritului plin de vigoare al epocii.

În linii mari, au existat trei maniere diferite de abordare a picturii în istoria artei japoneze. În primul rînd, maniera figurativă, caracteristică unei categorii de artişti, de la pictorul anonim care a executat sulul Shigisan Engi pînă la caricaturile lui Hokusai. Aceşti artişti au observat cu atenţie viaţa, descriind cu penelul comportarea oamenilor, gesturile lor şi expresiile feţei în diverse împrejurări. Caracteristică stilului lor era folosirea unui număr redus de linii care permiteau să se exprime cu vigoare cîte un aspect specific modelului. Puternica atracţie pe care o exercită o asemenea pictură sau un asemenea desen nu e de natură pur estetică, aşa cum e în cazul multor lucrări figurative din alte părţi ale lumii. Bineînţeles, talentul în reprezentarea picturală a lumii înconjurătoare nu deosebeşte tradiţia japoneză de tradiţia altor culturi, începînd din epoca de piatră şi pînă în ziua de azi. Nu ar avea rost, aşadar, să căutăm aici caracteristicile universului estetic japonez.

În al doilea rînd, avem o manieră expresionistă, abstractă. O anumită categorie de artişti, ca pictorii de orientare buddhistă, de la Mokuan la Sesshū şi la Sengai, care au lucrat în tuş, au încercat să exprime prin trăsături de penel spontane „universul interior" al propriei lor stări de spirit, simţiri, personalităţi. Idealul acestor pictori era aşa-zisul *kiin* (în limba chineză *ch'i yin*), o calitate spirituală care trebuia apreciată ca o expresie

a artistului însuși mai curînd decît ca reprezentarea unui obiect. Această tradiție de origine chineză a fost adînc înrădăcinată în arta japoneză începînd cu perioada Muromachi, dar artiștii japonezi din această categorie nu s-au putut elibera niciodată de apăsătoarea influență exercitată de ideile și tehnica chineză. Nici de data aceasta nu e cazul să considerăm că putem afla aici prezența unei tradiții specific japoneze, așa cum sugerează unii cercetători japonezi și occidentali.

În al treilea rînd, avem o manieră formală, adoptată de artiștii aparținînd școlii *yamato-e* (în tradiția sulului *Povestea lui Genji*) și de artiștii școlii Sōtatsu-Kōrin. Relativ detașați de influența chineză, pe acești artiști îi interesau mai cu seamă liniile grațioase, plăcute combinații de culori, proporții rafinate în compoziție, mai degrabă decît calitatea figurativă a desenului sau trăsăturile de penel viguroase ca mijloace de autoexprimare. Caracteristicile esteticii japoneze, manifestate în pictură, au fost reprezentate sub aspectul lor cel mai tipic în lucrările acestor școli. Universul vieții cotidiene, de care mentalitatea japoneză era tradițional mai legată decît de lumea transcendentală, a fost transformat, ca să spunem așa, într-o artă profană, marcată de un formalism subtil, dus pînă la perfecțiune de Sōtatsu și școala lui.

Cît despre interesul deosebit față de amănuntul desprins de ansamblu, acest interes a reprezentat una dintre caracteristicile culturii japoneze în general. E suficient să citățm cîteva exemple: în perioada Tokugawa, cînd arhitectura japoneză s-a aflat mai puțin sub influența continentală, planul reședințelor seniorilor feudali constă dintr-un șir de încăperi, putîndu-se eventual trece dintr-una într-alta prin coridoare. Fiecare secțiune a clădirii era concepută ca unitate independentă, fără a se ține seama de planul general. Și în literatură pe cei mai mulți autori îi interesa evenimentul izolat, deseori irelevant pentru contextul general. Cînd Kamo no Chōmei, de pildă, vorbește despre poezie și despre poeți în eseurile lui intitulate

Mumyōshō, el dă numeroase amănunte despre poziţia exactă a unui mormînt sau descrie starea în care se află ruinele locuinţei unui poet foarte vechi, nu pentru că toate acestea ar avea vreo legătură cu poezia japoneză, dar pentru că atitudinea autorului faţă de lumea înconjurătoare era de asemenea natură încît aceste amănunte păreau importante prin ele însele. Cînd îşi folosea penelul pentru a reda minuţios detaliile unui car cu boi, Sōtatsu era credincios, în felul lui, tradiţiei culturale a Japoniei.

Astfel arta lui Tawaraya Sōtatsu, originală şi epocală în istoria japoneză, a fost într-adevăr expresia vizuală perfectă a gîndirii şi simţirii japoneze tradiţionale, manifestată de-a lungul vremurilor şi în alte sfere culturale: în arhitectură, literatură şi, într-un fel, chiar şi în viaţa socială şi politică.

NOTE DESPRE CEREMONIA CEAIULUI

Există, în mare, două concepții diferite cu privire la relația dintre viață și artă. Una consideră că arta e un scop în sine și că nu servește la nimic altceva în viață; voi numi acest fel de a vedea lucrurile „artă pentru artă". Cealaltă concepție consideră că arta slujește unui scop aflat în afara ei, fie acesta etic, politic sau de simplă desfătare; și consideră că arta are valoare în măsura în care reușește să slujească acestor scopuri. Am putea numi astfel acest fel de a vedea „artă pentru viață". Concepția despre viață și despre artă, exprimată în mod tipic de cultul japonez al ceremoniei ceaiului, în Japonia, este originală prin faptul că nu aparține nici uneia din cele două categorii.

Concepția lui Rikyū, omul care a găsit cuvintele cele mai potrivite pentru a vorbi despre ceremonia ceaiului așa cum o cunoaștem azi, nu poate fi denumită „artă pentru artă", deoarece Rikyū s-a străduit să pună în practică, în fiecare dintre aspectele vieții, principiile propriei lui doctrine; totuși nu o putem numi nici „artă pentru viață" deoarece pur și simplu pentru Rikyū altă viață decît ceremonia ceaiului *nu* exista. Cultul ceaiului reprezintă o încercare îndrăzneață de a face din viața însăși un gen de obiect de artă; într-adevăr cultul acesta e dedicat vieții, dar unei vieți dedicate artei. De data aceasta avem de a face cu o a treia cale de a privi raportul

dintre viață și artă, pe care o vom numi în mod convențional „viață pentru artă". Se deosebește de „arta pentru artă" prin faptul că aici arta nu își construiește propriul univers, independent de alte activități ale omului; în schimb, diversele activități care alcătuiesc viața omului sînt absorbite într-un sistem estetic.

Sub forma ei conștientizată, ideea de „artă pentru artă" apare prima oară în istoria Japoniei la poeții Shunzei, Teika și în antologia *Shin-Kokinshū*, cam pe la sfîrșitul secolului doisprezece și începutul secolului treisprezece. Concepția de „artă pentru viață" a fost predominantă numai în perioada Edo, mai cu seamă din secolul optsprezece încoace. Reprezentanții tipici ai acestei epoci sînt, pe de o parte, confucianiștii care puneau accentul pe proprietățile morale și educative ale artei, pe de altă parte artiștii adepți ai stilului *ukiyo-e* care, în mod indiscutabil, considerau arta ca un mijloc de pură desfătare. Epoca „vieții pentru artă" a început și a culminat între perioada Muromachi tîrzie și o parte din perioada Edo timpurie, adică în decursul secolelor cincisprezece, șaisprezece și șaptesprezece. Aceasta a fost vremea ceremoniei ceaiului.

Cum au ajuns japonezii la concepția „viață pentru artă"? Ceea ce a prilejuit apariția ideii de artă pentru artă a fost desigur prăbușirea dominației sistemului aristocratic caracteristic perioadei Heian. În a doua jumătate a secolului doisprezece, cînd procesul de decădere începuse să devină vizibil chiar și unui observator indiferent, o parte dintre aristocrați au încercat să separe cultura aristocratică de societatea aristocratică în curs de decădere și să creeze o lume a artelor independentă de haosul vieții cotidiene, o lume în care ei să se poată refugia. Expresia des citată din *Meigetsuki*: „Nici armele, nici flamurile roșii nu mă privesc", rezumă într-o formulă succintă ceea ce se petrecea pe atunci. Atitudinea exprimată astfel nu era însă exclusiv a celui care a scris *Meigetsuki*, ci era împărtășită de poeții de frunte reprezentați de *Shin-Kokin-*

shū. Altminteri spus, era o atitudine de evadare față de schimbările sociale transpusă în termeni de cultură aristocratică. O cultură aristocratică nu poate supraviețui însă multă vreme dacă nu mai există societatea aristocratică. Astfel dacă Teika, crescut într-o societate aristocratică, a mai putut să ignore cu desăvîrșire ceea ce se petrecea în lume și să se cramponeze de arta lui aristocratică, pentru generațiile următoare, crescute într-o lume cu totul diferită, acest lucru trebuie să fi fost mult mai greu de realizat. Dat fiind că prăbușirea societății aristocratice la sfîrșitul secolului doisprezece nu era practic totală, această literatură de evadare, cu ideile ei de artă pentru artă — lume superficială care se alimenta din trecut — avea să mai vegeteze încă în cursul secolelor următoare, dînd naștere unei „literaturi de recluziune" în parte buddhistă, în parte profană, în stilul de proză și poezie tradițional, caracteristic perioadei Heian.

Decadența treptată a societății aristocratice a avut de asemenea un efect important asupra buddhismului. Procesul de dezagregare și-a găsit o raționalizare imediată mai întîi în ideea predominantă că a sosit „ziua de pe urmă a credinței" — că lumea a ajuns la vremea în care buddhismul, așa cum preziseseră scrierile sacre, avea să intre în declin și societatea avea să pornească pe calea pierzaniei. Buddhiștii considerau că haosul fizic și moral care domnea în societate era provocat de faptul că buddhismul nu mai avea putere. O nouă filozofie, după care omul putea trăi în astfel de vremuri, a apărut în a doua jumătate a secolului doisprezece, sub forma unor noi secte buddhiste care aveau să domine buddhismul perioadei Kamakura. Una dintre sectele noi punea accentul pe credința în „lumea viitoare", în izbăvirea de dincolo de moarte, deoarece izbăvire în viața pămîntească nu putea fi. Această redempțiune făgăduită n-avea legătură cu zeul individului de a se purta cum se cuvine pe pămînt, ci depindea numai de intervenția venită de sus, din partea unei ființe absolute. Această

ființă absolută și omul erau legați nu prin strădania morală a omului, ci doar prin credința lui religioasă. Era, pe scurt, o doctrină a rugăciunii și a dependenței. Ideea de izbăvire în lumea viitoare și de dependență față de o ființă supremă a fost expusă întîi de Hōnen, dezvoltată apoi de Shinran, ajungînd mai tîrziu să reprezinte unul dintre curentele principale în buddhismul japonez. Această învățătură încerca să înfrunte numai de pe poziția religiei o lume de nemulțumiri, dar nu includea o filozofie culturală care să se ocupe de chestiunile eticii sau ale artei. Pentru a găsi o asemenea filozofie, trebuie să ne îndreptăm atenția către o a doua nouă formă de buddhism introdusă în cadrul străduinției de a înfrunta „ziua de pe urmă". Această a doua formă a fost credința Zen.

În locul izbăvirii într-o lume viitoare și în locul dependenței față de o ființă absolută, Zen punea accentul pe „neant" și pe ajutorul pe care și-l dă omul însuși. Pentru a înțelege noțiunea de „neant", individul trebuie să se străduiască — străduințe care nu erau dealtfel lăsate pe seama propriilor înclinații, ci erau supuse unei metode stricte; dovada acestui fapt este existența unui cod disciplinar care se extinde de la executarea așa-zisului *zazen* (*zen* în poziție șezînd) și exercitarea așa-zisului *kōan* (întrebări paradoxale) pînă la amănunte minore legate de hrana novicelui. Nu e greu de imaginat ce semnificație avea acest Zen — care punea accentul pe controlul emoțiilor cu ajutorul tehnicilor religioase — în viața individului și mai ales în viața războinicului care pleca la luptă. Cu toate că doctrina Zen a fost în fond o prelungire a buddhismului monastic în cadrul unei tendințe generale spre secularizare a societății de la perioada Muromachi încoace, el a generat în practică un fel de cod etic al războinicilor, cunoscut sub numele de *bushidō*. Alt aspect al credinței Zen — accentul pus pe noțiunea de „neant" — avea să dea naștere, pe baza aceleiași tendințe spre secularizarea socială, unui sistem estetic tipizat în ceremonia

ceaiului, cu accentul pus pe *wabi*. *Wabi*, în înțelesul care i se dădea în secolele cincisprezece și șaisprezece, nu era altceva decît expresia estetică a luării de cunoștință a „neantului".

Frumusețea și armonia pe care le-a descoperit omul pînă și în cea mai modestă dintre locuințe, după ce a înțeles că nici cel mai somptuos dintre palate nu e cu mult deosebit de locuința modestă, constituie principiul de bază al esteticii ceremoniei ceaiului. Însușirea definitorie care deosebește această estetică de „arta pentru artă" e faptul că în ceremonia ceaiului viața socială și arta nu sînt considerate separat; mai curînd se obține o transformare a vieții în artă pe calea unei concepții speciale despre viața socială în general. În linii generale, primul pas către secularizarea culturii a avut loc atunci cînd concepția de „viață pentru artă" a înlocuit concepția de „viață pentru religie", în mînăstiri. În perioada Edo, pe măsură ce secularizarea făcea progrese, interesul s-a axat din ce în ce mai mult pe viața cotidiană și a fost elaborată și exercitată, în conformitate cu cerințele vieții zilnice a clasei negustorilor, concepția de „artă pentru viață". În linii foarte mari, acesta e aspectul istoric al lucrurilor. Dacă cercetăm mai profund, observăm că istoria ceremoniei ceaiului poate fi considerată ca reflectarea unui proces istoric de mai mare întindere.

Istoria ceremoniei ceaiului poate fi împărțită în trei perioade. Prima s-a desfășurat din secolul cincisprezece pînă în secolul șaptesprezece și exponenții ei de frunte au fost Murata Jukō (1423—1502) în secolul cincisprezece, Takeno Jōō (1504 ?—1555?) și Sen Rikyū (1520—1590) în secolul șaisprezece, Kobori Enshū (1579—1647) în secolul șaptesprezece. Jukō s-a aflat în slujba familiei Ashikaga, Rikyū în slujba familiilor Nobunaga și Hideyoshi, iar Enshū în slujba familiei Tokugawa. Aceasta este perioada *wabi*, în sensul propriu al cuvîntului și a ideii de „artă pentru artă". În cazul acestor maeștri ai ceremoniei ceaiului, transformarea vieții în artă sa-

desfășurat sub patronajul unei autorități despotice. Maeștrii au fost „arbitri ai bunului-gust" în epoca lor tot așa ca, de pildă, Petroniu la timpul său; ca și Petroniu, ei au practicat stilul de relații pe muchie de cuțit cu autoritatea și, tot ca Petroniu, au fost condamnați la moarte cînd nu au mai reușit să mențină astfel de relații. Ceea ce făceau ei, adică transformarea vieții în artă, nu a însemnat și transformarea vieții sociale. Era vorba despre o acțiune pe care o putea întreprinde numai un om anume în împrejurări anumite — adică specialistul care era orice maestru al ceremonici ceaiului.

A doua perioadă a ceremoniei ceaiului s-a desfășurat din secolul șaptesprezece pînă în secolul nouăsprezece, exponenții ei principali fiind Katagiri Sekishū (1605—1673) în secolul șaptesprezece, Matsudaira Fumai (1751—1818) în secolul optsprezece și Ii Naosuke (1815—1860) în secolul nouăsprezece. Toți aceștia erau *daimyō*, cu înalte funcții ministeriale în shogunat, și nu artiști profesioniști. Pentru ei era imposibil să-și transforme în artă întreaga lor viață. Au reușit acest lucru numai pentru o parte a vieții lor, ducînd un fel de existență dublă de politicieni sau de administratori pe de o parte, de adepți ai ceremoniei ceaiului pe de alta. Nu are rost să cercetăm aici care dintre cele două aspecte era mai important; putem doar presupune că, deoarece duceau o viață dublă, amîndouă aspectele trebuie să fi fost foarte importante pentru ei. În această a doua perioadă, ceremonia ceaiului a încetat să fie un scop în sine; în schimb, îl slujea și îl ajuta pe om făcînd parte din întreaga lui existență. Astfel, chiar și în cadrul ceremoniei ceaiului s-a petrecut o trecere de la „viața pentru artă" la „arta pentru viață". Aici „viață" însemna însă, în toate sensurile, viața individului; nu avea legătură directă nici cu societatea, nici cu alți indivizi.

În a treia perioadă a ceremoniei ceaiului însă — în secolul douăzeci — maestrul de ceremonie a devenit instructor. Deoarece instructorul e un

om care-i învață pe alții. „arta pentru viață individuală" a devenit „artă pentru viața în societate". Procesul corespunde aproape întocmai comercializării ceremoniei ceaiului. Prima etapă a comercializării a avut loc înainte de-al doilea război mondial cînd studiul ceremoniei ceaiului sub îndrumarea unui profesor era încredințat aproape în exclusivitate femeilor din clasele superioare ale societății; priceperea în domeniul acestui ceremonial era simbol de rang social. A doua etapă a comercializării, desfășurată de la sfîrșitul războiului pînă în prezent, a asistat la transformarea a ceea ce fusese cîndva un lux, un simbol al prestigiului social, într-un produs de larg consum. În acest sens, cu lecțiile de ceremonie a ceaiului s-a petrecut același lucru ca și cu frigiderele și cu automobilele. Totuși, folosirea pe scară întinsă a frigiderelor a fost rezultatul unei scăderi a prețului înlesnită de progresul tehnologiei și de creșterea, după război, a puterii de cumpărare de care s-au bucurat masele, pe cînd popularizarea ceremoniei ceaiului s-a datorat în mare măsură politicii adoptate de marile firme comerciale în scopul de a oferi personalului feminin posibilitatea unor lecții la un preț accesibil. Oricum, dezvoltarea ceremoniei ceaiului de la „viață pentru artă" prin „artă pentru viață" la „artă pentru societate", chiar dacă nu oglindește în sine procesul de secularizare care s-a petrecut în cultura japoneză timp de secole, ilustrează cel puțin procesul de comercializare a artei care este rezultatul secularizării. Astfel, sociologia ceremoniei ceaiului înfățișează economia ceremoniei ceaiului.

În cultul ceaiului, concepția că viața e artă se extinde la toate aspectele vieții. Omul care pătrunde în camera unde se desfășoară ceremonia ceaiului, intră acolo în calitate de individ, lăsînd cît mai departe toate simbolurile de rang și de rol în societate. Acest obicei slujește din plin pentru a pune în evidență caracterul personal, particular, al reuniunii. Erau servite numai mîncăruri foarte simple. Relatări despre celebre cere-

monii ale ceaiului care descriu foarte amănunțit mîncărurile servite, arată că nimic nu e mai departe de somptuozitatea unui banchet oficial. Hrana e săracă în proteine și calorii; oaspetelui care nu s-a îndestulat i se dă posibilitatea să se sature cu o mică porție suplimentară de orez. Încăperea în care se desfășoară ceremonia ceaiului seamănă cu o modestă locuință rurală; orice ar putea aduce a risipă — a confort chiar — e evitat înadins.

Ceremonia ceaiului reclamă o atitudine specială și consecventă față de fiecare aspect al vieții cotidiene. Dar nu numai atît: obiectele care se găsesc în încăpere, toate pretind o pricepere cu totul specială în domeniul picturii (sau caligrafiei), în aranjarea florilor, în arta ceramică. Această atitudine pe care o adoptă în cursul ceremoniei ceaiului față de amănuntele practice ale vieții cotidiene și față de artă îl definește pe individ în toate momentele existenței lui. Cu alte cuvinte, ceremonia ceaiului nu ar putea exista dacă cei care o practică nu ar considera viața ca fiind artă sub toate aspectele ei.

Totuși, ne îndoim că această ceremonie a ceaiului poate fi considerată ca artă pură, pentru că e nevoie întotdeauna de o reuniune, fiind în consecință implicată nu numai atitudinea individului față de accesoriile de ordin material al ceremoniei, dar și relațiile lui cu ceilalți oameni care participă în calitate de oaspeți. „Transformarea vieții" în artă nu poate avea, în acest context, decît o semnificație metaforică. Ceremonia ceaiului e un fel de tehnică avînd ca scop de a accentua reunirea unor ființe omenești care i se dedică, formalizînd această întrunire într-o măsură extremă. Dacă unui astfel de lucru i se poate acorda numele de artă, atunci fără îndoială că reprezintă, în sensul cel mai profund, o transformare a vieții. În definitiv, tehnica aceasta e artă de a trăi; poate chiar să fie — ca în cazul lui Rikyū — artă de a muri. Înzestrînd oamenii cu acest — să-i zicem — stil de a trăi și de a muri,

marii maeștri ai cultului ceaiului au contribuit la civilizația Edo.

Admițînd că ceremonia ceaiului implică o atitudine consecventă atît față de lucruri, cît și față de oameni, în ce consta o astfel de atitudine? Lumea ceremoniei ceaiului e monocromă. Suprafețele clădirilor sale nu sînt împodobite cu nici un fel de culori artificiale. Stîlpii, pereții, tavanul și podeaua păstrează sub forma lui primară materialul din care sînt făcute. Arhitectura încăperii *(chashitsu)* destinată ceremoniei ceaiului respinge categoric orice efect senzorial care ar rezulta din aranjamentul culorilor. În alcov nu sînt puse niciodată picturi colorate, ci numai desene, monocrome, executate în tuș. În subiectele picturilor se evită orice stimulare a simțurilor așa cum oferă arta *ukiyo-e* care prezintă portrete de femei frumoase. Ceștile și alte ustensile nu sînt colorate viu; totul este *shibui*. De asemenea orice apel la simțuri din partea muzicii e respins. Fără muzică; sunetele admise — poate, dacă plouă, răpăitul picăturilor pe acoperiș — sînt cele care-i fac pe participanți mai conștienți de intensitatea liniștii. Pe scurt: lumea acestui ceremonial înlătură în mod conștient și sistematic orice desfătare a simțurilor.

Negarea bucuriilor senzoriale nu este însă o caracteristică japoneză. Lipsește din romanul cavaleresc al perioadei Heian, din *Konjaku Monogatari*, cît și din *Heike Monogatari* care aparțin perioadei Kamakura. Nu e prezentă — în perioada Edo — nici în picturile de pe ușile culisante executate de adepții școlii Sōtatsu-Kōrin, sau de cei ai școlii Kanō, nici în stampele *ukiyo-e*, nici în lucrările lui Chikamatsu și ale lui Tamenaga Shunsui. Această atitudine de negare a simțurilor se poate să fi apărut mai tîrziu, sub influența atitudinii buddhiste, concepție care a fost activă la sfîrșitul secolului doisprezece și la începutul secolului treisprezece — cu alte cuvinte, după ce s-a răspîndit larg concepția că fenomenele sînt „lipsite de conținut". Atitudinea negativă față de simțuri nu e desigur suficientă în sine pentru a

produce artă, deoarece arta nu e altceva decît un mod senzorial de exprimare. Principalele caracteristici ale esteticii ceaiului se află cu siguranță în producerea complicată prin care negarea desfătării legată în mod nemijlocit de simțuri duce la descoperirea a ceea ce s-ar putea numi o desfătare spiritualizată, interiorizată, a simțurilor. Ceremonia ceaiului este o expresie senzorială a negării simțurilor. Cel puțin acesta este principiul stilului ceremoniei ceaiului desăvîrșit de Rikyū. *Nambōroku*, o lucrare despre ceremonia ceaiului scrisă de un discipol al lui Rikyū, exprimă cît se poate de clar acest lucru:

> «Spiritul austerului ceremonial al ceaiului, așa cum l-a propăvăduit Jōō, e același cu spiritul unei poezii scrisă de Teika și aflată în antologia *Shin-Kokinshū*: „Pînă unde răzbate privirea, nici floare de cireș, nici arțar tomnatic, nimic decît, în amurgul zilei de toamnă, lîngă apa golfului, o colibă cu acoperiș de paie". Iată concepția pe care trebuie s-o aibă un adept al ceaiului.»

Se spune că remarca a fost făcută chiar de Rikyū. Pe scurt, el spune că începerea în care se desfășoară ceremonia ceaiului nu e nimic rudimentar de genul „colibă cu acoperiș de paie aflată la marginea golfului", ci o transformare a stilului arhitectural *shoin* în ceva care ar semăna cu acea colibă — altminteri spus, spiritualizarea și interiorizarea unei bucurii a simțurilor. Tot de aceea el spune: „Omul își îndreaptă întotdeauna privirea spre afară, întrebîndu-se cînd va înflori cireșul din pădure sau de pe deal, fără să înțeleagă că florile de cireș și arțarii de toamnă se află în inima lui".

Dacă florile de cireș și arțarii de toamnă se află într-adevăr în inima omului, e firesc ca aceeași lucrare să citeze ca ideal „o casă cu un acoperiș care e destul să nu fie spart, iar hrană cît să nu mori de foame". Totul e reglat de o simplitate calculată. Amenajarea total nepretențioasă a în-

căperii de ceremonie trebuie doar să ofere un stimulent pentru a naște frumosul „în inimă".

Armonia estetică pe care adeptul cultului o găsește în această stare de spirit nu e armonia unei orînduiri logice, ci armonie între sufletul omului și Natură. Simplitatea decorului din încăperea de ceremonie nu este simplitatea unor linii și forme rînduite, geometrice, ci simplitatea în care cît mai puțin artificiu e aplicat mediului natural. Sau, mai degrabă, e firescul însuși. Pe cînd grădinile palatului Versailles sînt o prelungire a clădirii, arhitectura încăperii ceremoniei ceaiului se îmbină, ca atare, cu Natura. Pe cînd Partenonul, de pildă, s-a născut din afirmarea unei ordini raționale ca răspuns dat haosului Naturii, în ceremonia ceaiului pînă și clădirea vrea să se integreze armonic în mediul înconjurător. Deoarece Natura se schimbă în fiecare anotimp și odată cu lumina, la diferite ore ale zilei, această armonie cu Natura trebuie să fie de asemenea armonie cu anotimpurile și cu schimbările vremii. Un templu de marmură pe vîrful unui munte stîncos se înalță în lumina puternică, pe cerul albastru al coastei mediteraneene, prea puțin influențat de schimbările anotimpurilor; dar în camera ceremoniei ceaiului, omul e sensibilizat în așa fel încît să perceapă cu acuitate schimbările subtile ale Naturii, de la lumina care se strecoară prin gemulețe pînă la floarea din alcov, de la temperatura apei din recipientele de piatră pentru spălat mîinile, aflate la intrare și pînă la murmurul frunzelor din copacii grădinii. Ceremonia începe cu negarea simțurilor, dar ajunge pînă la urmă la un neasemuit rafinament al răspunsului pe care-l dau simțurile la schimbările anotimpurilor și climei.

Această atitudine față de Natură, așa cum o rafinează ceremonia ceaiului, rezumă unul dintre aspectele întregii estetici japoneze. Aceeași legătură strînsă cu Natura se găsește în centrul tradiției poeziei lirice japoneze, de la descrierea Naturii în *Manyōshū*, la *Kokinshū* cu lirica ei inspirată de alternanța anotimpurilor și la *Shin-Kokinshū* în care Natura e investită cu dulcea me-

lancolie a unui mod de viață pe cale de dispariție, apoi la intensul sentiment al Naturii așa cum apare în versurile lui Bashō, scrise în maniera *haiku*. Am putea spune că încăperea destinată desfășurării ceremoniei ceaiului exprimă pe scurt caracteristicile arhitecturii domestice japoneze, cel puțin de la perioada Tokugawa înainte. Concordanța între casă și grădină, între grădină și Natură. Interiorul camerelor, al casei, precum și grădina au toate menirea de a sublinia firescul; nu, ca în China de pildă, unde firescul este o reorganizare care să se exprime în linii supuse unei ordini, unei simetrii stricte; în estetica japoneză, această naturalețe este atît începutul cît și sfîrșitul.

Al doilea principiu al ceremoniei ceaiului e modul în care investește întreaga viață în momentul prezent. Și aici putem afla o atitudine consecventă față de viață și de artă în totalitate. Istoria poeziei lirice japoneze care se manifestă la început mai ales sub forma de poezie scurtă, concentrîndu-se apoi curînd asupra formei *tanka* de 31 silabe și culminînd cu forme de 17 silabe, stă mărturie neîndoielnică a acestei atitudini. Principiul se manifestă și într-un fel de pragmatism aplicat vieții de toate zilele, o dorință de a trăi în acord cu situația de moment, fără a se crampona de principii abstracte, universale.

Buddhismul Zen acordă o importanță deosebită noțiunii de „neant". Conștiința „neantului", afectînd prezentul, nu poate fi separată de conștiința că trecutul nu mai există și că viitorul nu există încă. Operația prin care doctrina Zen leagă iarăși prezentul de noțiunea de neant începe cu refuzul de a-și reprezenta trecutul, prezentul și viitorul în aspectul lor de continuitate, considerînd dimpotrivă că prezentul este etern și cuprinde în sine trecutul și viitorul. Iată de ce, în ceremonia ceaiului, noțiunea de „prezent" care s-a dezvoltat după doctrina Zen din secolul treisprezece e altceva decît „prezentul" în viață și în artă, așa cum era văzut înainte de acea vreme.

Şi nu numai atît. Sub forma ei actuală, ceremonia ceaiului, în care devotul află culmea artei sale, se petrece numai o dată. Cînd creează, poetul îşi poate scrie şi rescrie poezia. Teika, ale cărui versuri sînt cele mai conştiincios lucrate din cîte există, mergea pînă acolo încît spunea că e bine ca poetul să adauge primul vers al unei poezii după ce a scris tot restul, inclusiv ultimul vers. Poezia desăvîrşită rămîne nu numai poetului, rămîne posterităţii. Acelaşi lucru e valabil pentru pictura în ulei. Altminteri stau lucrurile cînd e vorba despre lucrarea monocromă în tuş: nu poate fi retuşată. Odată ce penelul încărcat cu cerneală atinge hîrtia trebuie, vrînd-nevrînd, să meargă înainte. Totul e hotărît pe moment; considerînd că retuşarea care poate fi făcută la o pictură în ulei nu e posibilă aici, desenul în tuş monocrom e o artă de moment. Totuşi, opera rămîne.

Cît despre arta actorului, performanţa lui nu dăinuie. Ca rezultat al unor repetiţii pe timp îndelungat, actorul creează un rol. Jocul lui nu permite corecturi făcute pe loc, ci reprezintă o succesiune de expresii momentane. Mai mult: după ce cade cortina, reprezentaţia s-a terminat şi nu mai rămîne nimic din ea. Oricum scena e, în teorie cel puţin, independentă atît faţă de lumea aflată dincolo de cabina actorului cît şi faţă de public. Cu toate că pare a fi imposibil ca un actor anume să creeze a doua oară, pentru acelaşi tip de public, o interpretare prezentată cu zece ani în urmă, un actor care joacă acelaşi rol în acelaşi an, pe aceeaşi scenă, reuşeşte probabil în mare măsură să creeze de fiecare dată altfel aceeaşi interpretare. Cînd e vorba despre ceremonia ceaiului, nu numai că orice modificare pe loc e imposibilă, nu numai că nu rămîne nimic după o întrunire, dar chiar şi o „repetare a performanţei" e aproape imposibilă. Spre deosebire de reprezentaţia teatrală, ceremonia ceaiului depinde de anotimp şi de vreme. Spre deosebire de publicul anonim din sala de teatru, oaspeţii sînt aici persoane bine definite care participă la ceremonie într-un fel mult mai activ decît spectatorii de la teatru.

Pentru gazdă, oaspeții sînt mai curînd un grup de colaboratori decît un „public". În ceremonia ceaiului, întîlnirea între o persoană și altă persoană este în esență ceva care se întîmplă numai o dată și nu se mai desfășoară niciodată în același fel. Pentru că viața se petrece și ea numai o dată. Astfel, un tip de exprimare artistică — tipul de exprimare în care totul se hotărăște spontan — își găsește formula definitorie în ceremonia ceaiului. În acest sens, adeptul artei ceaiului creează un fel de culme a tuturor artelor.

Așa cum admirabil a spus Ii Naosuke în *Chanoyu Ichie-shū*, „reuniunea în vederea oficierii unei ceremonii a ceaiului e în esență una singură în cursul unei vieți. Chiar dacă aceeași gazdă va fi să adune în jurul său aceiași oaspeți, e imposibil să revină la reuniunea din ziua aceea. Iată de ce gazda trebuie să dea atenție fiecărui amănunt". În ceremonia ceaiului, viața și arta sînt unul și același lucru: semnificația ultimă a transformării vieții în artă.

La Tokio, în parcul Ueno, se află trei monumente arhitecturale foarte deosebite între ele. Primul e Hyókeikan; al doilea e Muzeul Național; al treilea e Sala de festivități a orașului Tokio (fig. 43, 44, 45). Ele reprezintă respectiv cele trei etape ale istoriei arhitecturii japoneze de la Restaurația Meiji (1868) pînă azi.

Hyōkeikan e imitație fidelă a arhitecturii occidentale. O astfel de imitație e și palatul Akasaka din Tokio, și mai erau, pînă nu demult, clădirile administrative construite din cărămidă și aflate în cartierul comercial Marunouchi din capitală. Toate sînt exemple ale primei serii de clădiri care au fost edificate în Japonia folosind materiale și tehnici de tip occidental. Seamănă cu clădirile administrative — replici exacte ale celor obișnuite la ei în țară — pe care englezii le-au plasat în inima orașelor din India. Reproduc întocmai forme care s-au dezvoltat fără nici o legătură cu cadrul natural, cu condițiile de cultură și condițiile istorice ale noului habitat, într-o țară unde toți acești factori erau cu totul altfel. Singura deosebire dintre edificiile de tip occidental aflate în India și aceste edificii vechi, de tip occidental din Japonia, este că primele au fost clădite de englezi în India pentru uzul englezilor, iar cele din urmă au fost clădite de japonezi în Japonia pentru uzul japonezilor. Tocmai această deosebire a făcut

posibil ca arhitectura japoneză să înainteze către etapa a doua a dezvoltării ei.

Muzeul Național reprezintă o construcție neobișnuită, produs al unei combinații între formele arhitecturale tradiționale ale Japoniei și metodele structurale specifice clădirilor din beton. Un exemplar similar este edificiul aflat în Tokio, și cunoscut acum sub numele de Kudan Kaikan (Clubul ofițerilor dinainte de război), care e, în domeniul arhitecturii, expresia desăvîrșită a naționalismului anilor '30. I-o fi trecut cuiva prin minte că imitația pură și simplă e reprobabilă și că Japonia ar trebui să aibă „propria" ei arhitectură, combinație între cultura orientală și cultura occidentală. Rezultatul imediat al unui asemenea mod de a gîndi a fost un fel de monstruozitate. E caracterizat printr-o lipsă totală de armonie între formele tradiționale pe care le încorporează (forma acoperișului de pildă) și structura generală a clădirii. Structura generală a edificiului suferă de restricții pe care i le-au impus dimensiunile lui, materialele folosite, precum și scopul căruia clădirea i-a fost destinată. A împrumuta formele tipic japoneze, care erau folosite la clădiri de dimensiuni cu totul diferite, în scopuri cu totul diferite, folosind materiale cu totul diferite și, sub pretext că sînt forme „tradiționale", a le combina astfel încît să rezulte din aceste elemente clădiri de beton e ca și cum s-ar altoi bambus pe un copac. Rezultatul e poate într-adevăr „specific japonez", dar nu e în mod specific „arhitectură japoneză". Compromisul între cultura orientului și cultura occidentului este compromis *ad literam*, nu fuziune. Făcînd abstracție de teorie, Muzeul Național și Kudan Kaikan sînt fără îndoială dovezi frapante ale acestui adevăr. Arta vechiului Egipt așeza un cap de pasăre pe creștetul făpturilor omenești fără să țină seama dacă se potrivea sau nu cu trupul; tot astfel, vechii greci îmbinau un tors de bărbat cu o crupă de cal, fără să existe vreo legătură între ele. Rezultatul: au fost niște monștri. Japonezii anilor '30 propteau acoperișuri „tradiționale" pe clădiri de beton,

fără nici o legătură cu structura clădirii; iar rezultatul, de data asta fără îndoială involuntar, era tot grotesc.

Totuşi, clădirile acestei perioade sînt ceva mai mult decît mărturia unor rezultate groteşti, aceste clădiri dovedesc şi o tehnică adecvată construirii lor. Perioada dintre cele două războaie mondiale a asistat la procesul de completă asimilare de către Japonia a tehnicii construirii unor edificii de beton. Fără această asimilare, a treia etapă a arhitecturii japoneze moderne, care a început după al doilea război mondial, nu ar fi fost posibilă.

A treia clădire, Sala de festivităţi, e un edificiu postbelic. Principala sa caracteristică este faptul că reprezintă o arhitectură japoneză care foloseşte, pentru a se exprima, ceea ce s-ar putea numi un „limbaj internaţional" al arhitecturii contemporane. Comparat cu stilul de compromis care era un amestec de limbaj internaţional şi de limbaj tradiţional japonez, edificiul reprezintă o schimbare calitativă totală, nu numai o schimbare de grad. E tot atît de imposibil să ridici o clădire coerentă folosind două limbaje arhitecturale, pe cît e de imposibil să alcătuieşti o frază coerentă folosind graiuri diferite. Totuşi, doi oameni de neam diferit — Le Corbusier şi Wright, să zicem — pot să se exprime amîndoi în unul şi acelaşi limbaj. Numai după al doilea război mondial au încercat arhitecţii japonezi de frunte să-şi exprime personalitatea în limbaj internaţional. În teorie cel puţin, întrebarea dacă rezultatele sînt sau nu sînt „japoneze" nu are deosebită importanţă. În practică, sîntem îndreptăţiţi să ne aşteptăm ca o caracteristică a stilului de creaţie japonez să apară în astfel de edificii, şi cred că s-a creat un stil de arhitectură specific japonez. Scopul nu e însă, desigur, acesta; scopul e, pur şi simplu, de a face arhitectură. Stilul de compromis era greşit orientat. Altminteri spus, crearea unei arhitecturi japoneze contemporane nu a fost o dezvoltare a stilului antebelic de compromis, ci a
145 devenit posibilă numai datorită renunţării la

acest stil. Problema nu e problemă de tehnologie, ci implică întreg conceptul fundamental de arhitectură. Şi orice problemă care implică acest concept trebuie să implice şi problemele fundamentale referitoare la cultură în totalitatea ei.

Cele trei edificii din parcul Ueno ilustrează cu extraordinară limpezime cele trei etape ale istoriei recente a arhitecturii japoneze: imitaţia occidentului, compromisul între orient şi occident, creativitatea exprimată în limbaj internaţional. Din punct de vedere istoric, cele trei etape sînt foarte clar delimitate; aproape că nu există clădiri „de compromis" în prima etapă, iar în a doua etapă găsim foarte puţine clădiri care să reprezinte creativitatea caracteristică etapei a treia. A treia etapă datează de la sfîrşitul celui de al doilea război mondial, mai exact de cînd Japonia şi-a dobîndit independenţa. Aceasta e perioada care ar trebui, cred eu, numită „contemporană", „contemporan" fiind sinonim cu „creativ" în arhitectura japoneză modernă. Se naşte întrebarea dacă se poate spune acelaşi lucru despre arta japoneză modernă din afara domeniului arhitecturii. Cred că, în principiu, se poate şi cred că aceste trei edificii din parcul Ueno pot sluji drept prototipuri cînd e vorba să analizăm dezvoltarea altor arte decît arhitectura. Oricum, dezvoltarea fiecăreia dintre arte trebuie neapărat, în practică, să se abată de la linia prototipurilor arhitecturale şi să se realizeze pe căi proprii, specifice. Divergenţa se accentuează în mod treptat cînd luăm în considerare muzica, pictura şi literatura, în ordinea citării lor, deoarece materialul folosit de muzică se află în relaţie mai strînsă cu o cultură istorică anumită decît materialul folosit în arhitectură; materialul folosit de pictură şi mai mult decît cel folosit de muzică, cel al literaturii şi mai mult decît al picturii.

Muzicienii din perioada Meiji au imitat la început muzica occidentală, folosind instrumente occidentale. Această primă perioadă a muzicii, perioadă de imitaţie pură, a fost urmată de o epocă de compromis. *Samisen* şi orchestra de tip occi-

dental erau combinate în „concerte pentru *samisen*"; erau compuse lucrări orchestrale care cuprindeau și melodii din folclorul japonez. Un „concert pentru *samisen*" poate fi numit un „Kudan Kaikan al muzicii". Integrarea melodiilor de folclor japonez într-o piesă orchestrală poate produce, să zicem, o mică lucrare destul de plăcută, dar nimic mai mult. De pildă, între structura muzicii romanice germane și specificul melodiilor folosite de ea exista o legătură destul de strînsă și acest lucru a făcut fără îndoială posibilă dezvoltarea muzicii germane a secolului nouăsprezece. Această „muzică de compromis" e compusă uneori cu talent, uneori fără. Totuși, chiar acolo unde există talent, lucrarea poate rareori să fie considerată drept o creație. Era creativă a compozitorilor japonezi a început după al doilea război mondial. Și aici, „contemporan" și „creativ" sînt sinonime, și aici creativitatea e inseparabilă de priceperea nou dobîndită a compozitorilor japonezi de a mînui liber și în scopuri proprii un limbaj internațional muzical. Ne gîndim imediat la Ogura Ró, la Irino Yoshiró, la Takemitsu Tóru.

Cele ce am spus se referă numai la muzica de tip occidental. Ce se întîmplă însă cu muzica japoneză tradițională? Muzica „japoneză" răspunde încă de o importantă parte a culturii muzicale japoneze. Dar nu de partea creativă. Se consideră că muzica de dramă Noh s-a dezvoltat slab după secolul șaisprezece cel mai tîrziu. Muzica *Jōruri*, care acompaniază spectacolele de păpuși, nu s-a mai dezvoltat după secolul optsprezece. Tocmai pentru că muzica tradițională a încetat să mai fie creativă în vreme ce imita muzica occidentală, a fost făcută distincția, în cursul primei perioade, între muzica „occidentală" și muzica „japoneză". Distincția nu mai are rost din momentul în care muzica japoneză contemporană a devenit creativă. Muzica compusă în mod creativ de japonezi este cu totul japoneză și nu occidentală. Hyōkeikan e o clădire în „stil occidental", dar Sala de festivități e o clădire japoneză. Multe case „pur japoneze" se mai construiesc încă, desigur, în zilele

noastre. Însă de cele mai multe ori, mîna arhitectului nu se manifestă deloc sau cel mult nedovedind spirit creator. Deoarece mă ocup aici de creativitate în arta contemporană, şi nu de cultura artistică în totalitatea ei, nu voi vorbi despre flautul Noh, pe care nimeni nu-l îndrăgeşte ca mine, nici despre teatrul de păpuşi, nici despre „Otomisan", nici despre „melodiile populare" care au avut cîndva mare trecere la publicul japonez. Rămîne adevărat că atît muzica japoneză cît şi muzica occidentală au existat fiecare în felul ei. De ce ar fi apărut muzica japoneză contemporană ca o dezvoltare a muzicii occidentale şi nu chiar din muzica japoneză? De ce nu s-ar fi dezvoltat arhitectura japoneză contemporană din stilul de habitat japonez tradiţional ci pornind de la stilul de „clădiri occidentale" caracteristice erei Meiji, depăşind apoi acest stil? Problema e foarte cuprinzătoare, dar înainte de a o examina aş dori să arunc o privire asupra celor întîmplate în domeniul picturii şi al literaturii.

Aşa cum arhitectura a avut „clădiri japoneze" şi „clădiri occidentale", aşa cum muzica a avut „muzică japoneză" şi „muzică occidentală", pictura a avut un „stil japonez" (termenul japonez *nihon-ga* e folosit chiar şi în tratatele despre arta japoneză scrise în limba engleză) şi un „stil occidental". Atîta vreme cît au dăinuit aceste deosebiri, aspectul „occidental" a fost mai întîi o imitaţie directă, apoi un compromis. Pictura japoneză în ulei pare că a început şi ea cu imitaţii, continuînd cu elemente de compromis introduse ori de cîte ori era nevoie. Au existat totuşi două condiţii care au avut influenţă asupra picturii şi ele au fost cu totul diferite de condiţiile care au afectat arhitectura şi muzica. Una se referă la natura picturii ca atare, cealaltă la natura specifică a istoriei picturii japoneze.

În primul rînd, o caracteristică proprie picturii în general, şi care o deosebeşte de arhitectură şi de muzică, e faptul că pictura îşi propune să descrie oamenii şi natura. De pildă, compoziţia numită „Fata cu părul auriu" nu e nicicum descrierea

înfățișării unei fete. Ar fi tot atît de posibil să numim aceeași compoziție „Fata cu părul ca pana corbului". E limpede că această alternativă nu ar putea fi aplicată unei *picturi* care ar purta acest titlu. A face părul să fie negru ar însemna schimbarea fondului. A schimba fondul ar însemna și a schimba culoarea veșmintelor fetei. Astfel, un pictor japonez care ar zugrăvi o fată japoneză cu păr negru ca tăciunele nu poate să-l imite pur și simplu pe pictorul francez care a zugrăvit o fată cu păr auriu, trebuie să descopere singur o combinație de culori cu totul necunoscută artistului francez. Există, de fapt, o celebră pictură de Kishida Ryūsei, *Portretul lui Reiko*, în care artistul a procedat tocmai așa. Totuși, acolo unde pictorul nu e de talia lui Kishida, ci se simte obligat să coloreze părul fetei în galben — o mare parte dintre pictorii japonezi care au lucrat în ulei s-au simțit într-adevăr obligați să se comporte astfel — apare o dificultate, și anume aceea că Japonia nu posedă un efectiv de fete cu păr blond. Chiar și fără să mai ținem seama de culoarea părului fetelor, albastrul specific cerului meridional al Franței nu poate fi nici el găsit în Japonia. Și nu e nici în exclusivitate o chestiune de culoare. Mai e faptul că tradiția picturii japoneze și chineze nu comportă reprezentarea unui trup omenesc fără veșminte. Așa stînd lucrurile, toți pictorii japonezi care au dorit să învețe a picta în ulei au fost nevoiți să se ducă în Franța, nu pentru că ar fi vrut să-și însușească *tehnica* picturii occidentale, ci mai degrabă pentru că nu era posibil să realizeze imitații perfecte fără a merge în țara respectivă. O artă care descrie oamenii și natura nu poate ignora condițiile sociale și naturale. „Hyōkeikan al picturii în ulei" a fost realizat de Saeki Yūzō nu la Tokio, ci la Paris.

În al doilea rînd, cu toate că arhitectura japoneză tradițională și muzica japoneză tradițională încetaseră demult să se mai dezvolte, pictura japoneză se dezvolta continuu. Deosebirea e foarte importantă. În vreme ce Saeki picta „uleiuri"
 la Paris, Tomioka Tessai era absorbit, la Tokio, de

realizarea nu a unei „picturi japoneze", ci pur și simplu de realizarea unor picturi. Așa s-a întîmplat că artiștii cei mai de frunte pe care i-a produs Japonia între Restaurația Meiji și epoca actuală au fost tocmai cei care s-au aflat mai departe de realitatea japoneză. Afară de Tessai chiar, o întreagă serie de pictori *nihon-ga*, de la Kanō Hogai la Yokohama Taikan au încercat, împrumutînd tehnica picturii occidentale, să depășească stagnarea care afectase multă vreme stilul *nihon-ga*. E totuși limpede că nu au reprezentat doar echivalentul, în pictură, al Muzeului Național sau al clădirii Kudan Kaikan. Ei nu au încercat să adauge elemente „japoneze" unor structuri de beton pe care de curînd învățaseră cum să le clădească, ci au încercat să absoarbă elementele străine în lumea *nihon-ga* — într-o tradiție, într-o structură pe care o stăpîneau. Dacă așa ceva se numește compromis, înseamnă că edificiul Kudan Kaikan și concertul pentru *samisen* erau compromisuri de ordin foarte deosebit și mult inferior. Așa stînd lucrurile cu aspectul *nihon-ga*, nici la artiștii care pictau în ulei compromisul nu avea șanse să se realizeze. Singura soluție la care au recurs a fost să migreze spre Paris în număr tot mai mare și să se dedice din ce în ce mai mult operei de imitație. Compromisul pe care au reușit în cele din urmă să-l realizeze e reprezentat de pictori ca Leonard Foujita. Performanța cu caracter unic a lui Foujita consta în folosirea tehnicilor tușei fine în trasarea liniilor și a umbrelor, la picturile în ulei. O numesc performanță cu caracter unic pentru că opera lui e mai reușită ca *desen* decît ca pictură în ulei. Fără îndoială însă compromisul depășește aici aproape cu totul intenția de compromis, reușind să creeze o lume proprie, specifică. În astfel de împrejurări, începuturile, oricare ar fi ele, nu au importanță. Interesant e că au existat în domeniul picturii în ulei factori care nu au îngăduit cu ușurință, ca în alte domenii, crearea unor simple compromisuri. Iată de ce tendința predominantă către imitație a dăinuit atîta vreme.

Ce a făcut ca în perioada postbelică să se petreacă același fenomen ca în arhitectură și în muzică? Anumite fapte se detașează limpede: artiștii care lucrau în stilul japonez (artiștii de stil *nihon-ga*) și artiștii care lucrau în ulei erau acum preocupați de pictura „abstractă"; faptul că, în sensul acesta, deosebirea între pictura „japoneză" și pictura „occidentală" a început să dispară; și faptul că pictura „abstractă", practicată nu numai în Japonia dar și în majoritatea țărilor de pe glob, a devenit într-adevăr un fel de formă internațională. Deocamdată voi lăsa de o parte întrebarea dacă această formă internațională poate fi comparată, de pildă, cu stilul internațional în arhitectura contemporană, stil predominant de cînd a fost creat genul Bauhaus, sau cu limbajul muzical internațional inventat de Schoenberg. E destul, pentru ceea ce îmi propun aici, să afirm că pictura contemporană e și ea acum caracterizată nu de imitația picturii occidentale, nici de un compromis între stilul oriental și stilul occidental, ci de o expresie a propriului specific într-o formă internațională. Se poate spune că prototipul oferit de arhitectură se distinge, mai mult sau mai puțin, și în istoria picturii de după Restaurația Meiji, cu toate că e umbrit de fluctuații cu mult mai complexe.

În cazul literaturii, tabloul e mult mai complicat decît în arhitectură, în pictură sau în muzică. Literatura înseamnă exprimare verbală, dar exprimarea verbală nu se limitează la literatură. În această privință, înseamnă cu totul altceva decît clădirile de beton, sunetele muzicale, picturile în ulei care, ca mijloace de expresie, se găsesc aproape exclusiv în arhitectură, în muzică, în pictură. Cuvîntul face ca literatura să fie legată de societate, din punct de vedere istoric și cultural, mai strîns decît, probabil, oricare altă formă de artă. Nu există echivalent literar al edificiului Hyōkeikan. Literatura modernă începe cu compromisul, fără a fi trecut printr-o perioadă de imitație directă a occidentului. Mă refer aici la literatura
 japoneză de la Restaurația Meiji înainte, nu la

întreaga istorie a literaturii japoneze. În termeni generali de istorie, echivalentul edificiului Hyōkeikan ar fi Kaifūsō sau, mult mai tîrziu, poezia și proza călugărilor celor „cinci mănăstiri". Relația literaturii japoneze cu literatura chineză e mai cu seamă din punct de vedere *lingvistic* diferită de relația cu literatura occidentală.

Totuși pe acest tărîm compromisul nu a fost acela realizat de artiștii care pictau în ulei și imitau modele occidentale adăugîndu-le trăsături specific japoneze. A semănat mai curînd cu compromisul realizat de artiștii tradiționaliști care au folosit materialele stilului *nihon-ga* și au lucrat în limitele ariei tradiționale, încercînd în același timp să introducă anumite elemente luate din tehnica picturii în ulei. Nivelul atins în asemenea cazuri depinde, într-un fel, de puterea culturii tradiționale de a digera elemente noi. Influența exercitată asupra impresioniștilor europeni de stilul *ukiyo-e* din perioada Edo a Japoniei a reprezentat un triumf pentru impresioniști, nu pentru arta japoneză. Influența literaturii germane asupra lui Mori Ogai a fost mai curînd rezultatul marelui talent al lui Ogai decît o calitate pozitivă a literaturii germane. Nivelul culturii japoneze tradiționale însă — așa cum, printre alții, a arătat Nagai Kafū — a scăzut constant de la epoca Meiji încoace. Tocmai acesta e motivul pentru care literatura, de la Mori Ogai și de la Natsume Sōseki înainte, nu a mai fost niciodată în stare să atingă culmile la care, datorită acestor doi artiști, ajunsese literatura „de compromis" a epocii Meiji.

Ce s-a întîmplat după sfîrșitul celui de al doilea război mondial? Structura compromisului nu s-a schimbat. Nici acum limbajul literar nu a devenit internațional. Prin aceasta, literatura diferă în mod fundamental de arhitectură, de muzică, de pictură. Totuși, literatura e influențată în mod mult mai direct decît arhitectura, muzica sau pictura de schimbările survenite în viața societății, iar viața socială s-a schimbat foarte mult de la sfîrșitul războiului și pînă azi. În zilele noastre,

viața așa cum e ea în marile orașe ale lumii, Londra sau Tokio, New York sau Roma a devenit, la suprafață cel puțin, aproape aceeași. Modul de viață fiind aproape identic, tipurile de probleme pe care le generează sînt și ele cam aceleași. Situație nouă, necunoscută scriitorilor din epoca Meiji. În literatură, era compromisului nu a fost precedată de o eră a imitației directe. Acesta e motivul pentru care compromisul nu poate fi urmat de o eră a expresiei specificului național cu ajutorul unui limbaj internațional. Literatura care începe prin compromis tot compromis rămîne. Totuși modalitatea interioară a compromisului e obligată să se schimbe pe măsură ce se schimbă împrejurările, pe măsură ce sistemul social și stilul de viață devin internaționale. Această trăsătură nouă caracterizează literatura „contemporană".

Pe scurt, stadiul „contemporan al artei japoneze poate fi datat de la sfîrșitul celui de al doilea război mondial. Două fenomene caracterizează această perioadă „contemporană". Unul e faptul, reflectat cît se poate de limpede în literatură, că societatea japoneză a fost internaționalizată. Celălalt e faptul, demonstrat cel mai bine de arhitectură, muzică și pictură, că stilurile internaționale au ajuns să fie cadrul în care caută să se exprime artiștii. Aceste stiluri internaționale au fost perfectate nu în Japonia ci dincolo de hotarele Japoniei. Astfel se poate spune că aceste două fenomene reprezintă schimbările care s-au petrecut după încheierea celui de al doilea război mondial atît înăuntrul cît și în afara Japoniei. Despre orice fel de schimbare am vorbi, trebuie să comparăm însă ce a fost cu ceea ce a urmat. Altminteri spus, pentru a descrie arta japoneză contemporană trebuie să urmărim schimbările care s-au petrecut în Japonia cel puțin de la Restaurația Meiji încoace, precum și schimbările care s-au petrecut în afara Japoniei.

Schimbările cele mai evidente care au avut loc în Japonia de la Restaurația Meiji încoace sînt reunite sub numele generic de „modernizare". Cînd vorbesc despre modernizarea Japoniei în general,

și nu numai despre modernizarea artei, savanții occidentali precum și savanții japonezi recunosc în unanimitate importanța influenței exercitată de către „occident". Cum s-a schimbat societatea japoneză sub această influență? În ce măsură s-au sprijinit schimbările pe condițiile autohtone și în ce măsură au fost determinate de influența străină? În asemenea discuții nu se acordă nici o atenție, sau aproape nici una, schimbărilor petrecute chiar în occident la aceeași vreme. În ceea ce privește raporturile cu Japonia, occidentul a fost tratat, ca să spunem așa, ca fiind un occident „etern" și singura preocupare a cercetărilor a fost atitudinea adoptată de japonezi față de această entitate imuabilă. Totuși occidentul etern nu există, după cum nu există nici o Japonie eternă. Fără îndoială, Japonia s-a schimbat mult în cursul celor o sută de ani cuprinși între 1860 și 1960 — dar în aceeași perioadă s-a schimbat mult și occidentul. Întrucît relațiile între Japonia și occident au o importanță esențială în ceea ce privește schimbările care au afectat Japonia, nu se poate face o relatare completă despre acestea dacă nu se iau în considerare schimbările petrecute în occident. Pentru a limita prezenta noastră discuție la domeniul artei, deosebirea între Hyōkeikan și Sala de festivități nu poate fi descrisă cum se cuvine numai în termenii schimbării de atitudine a Japoniei față de arhitectura occidentală. Într-adevăr, în primul rînd nu există un fenomen generalizat care să se cheme „arhitectură occidentală". Există neoclasicismul de la sfîrșitul secolului nouăsprezece sau arhitectura contemporană începînd cu Bauhaus. Faptul că arhitecții japonezi au adoptat diverse atitudini față de aceste două tipuri de arhitectură — tipuri care se deosebesc între ele fundamental, în principiile lor de bază — ar fi imposibil de explicat în termenii unei schimbări în Japonia. Tot astfel, nu există nici „literatură occidentală" și chiar dacă ar exista, nu literatura occidentală în totalitatea ei i-a influențat pe scriitorii japonezi. Ei au fost influențați de anumite secțiuni ale literaturii occidentale.

ca de pildă romanul secolului nouăsprezece — dar romanul secolului nouăsprezece nu constituie, singur, „literatura occidentală". Cel puțin în ceea ce privește arta și literatura, nici o discuție despre schimbările petrecute în Japonia în cursul secolului trecut nu-și poate permite să ignore schimbările care au avut loc în occident în cursul aceluiași secol. Mai ales cînd luăm în considerare Japonia „contemporană" trebuie să definim natura acestui caracter „contemporan" în afara și nu numai înăuntrul Japoniei.

Factorii principali care au favorizat schimbările din interiorul Japoniei au fost aproape sigur în primul rînd secularizarea culturii și în al doilea rînd industrializarea societății. Primul factor a devenit atotpătrunzător în timpul perioadei Tokugawa și a făcut posibile dezvoltările culturale care au urmat Restaurației Meiji. Al doilea proces s-a petrecut în perioada dintre Restaurația Meiji și timpurile noastre, și conferă fundalului artei contemporane caracteristicile speciale pe care aceasta le posedă.

Condiția necesară în afara Japoniei a fost ca în occident cultura să iasă din cadrul ei „apusean" și să fie receptivă față de ceea ce venea din afara lumii occidentale. Și în occident acest proces s-a aflat în legătură cu secularizarea culturii, cu dezvoltarea tehnologiei industriale, cu importanța dobîndită de societatea maselor, și pare a se afla în legătură, în ceea ce privește lumea exterioară, cu impasul în care a ajuns colonialismul imperialist și cu declinul său, derivat din acest impas. Pe scurt, cam în vremea primului război mondial, culturile naționale ale secolului nouăsprezece au început să facă loc culturii cu caracter internațional de astăzi.

Dacă legătura dintre Japonia și occident e considerată în această lumină, se poate spune că, de la Restaurația Meiji și pînă la al doilea război mondial, artiștii japonezi recurgeau la cultura unui occident al cărui mod de viață era foarte diferit de al lor, în vreme ce de la al doilea război mondial încoace au menținut contactul cu o cul-

tură internațională, într-o lume în care stilurile de viață au ajuns să se asemene între ele. În timpul scurs între Restaurația Meiji și al doilea război mondial, artiștii japonezi s-au inspirat din lumea exterioară, dar nu au participat la cultura acesteia. Azi, participă la cultura ei împrumutînd în același timp unele dintre elementele ei. Ceea ce înseamnă nu numai schimbare la oamenii de artă ai Japoniei, dar și schimbare a lumii din afara Japoniei.

Nu am prezentat aici decît o schiță generală care explică *grosso modo* ceea ce s-a petrecut. În continuare, am intenția să vorbesc mai detaliat despre condițiile din interiorul Japoniei, apoi să mă ocup de situația din lumea exterioară.

Începuturile istoriei artei și literaturii japoneze au o structură cu caracter dublu foarte evident. În Japonia secolului opt, religia națională a fost buddhismul. Împăratul însuși avea aceeași credință și chiar o privire rapidă asupra culturii acelor vremuri — care au asistat la ridicarea Marelui Buddha de la Tōdaiji — ne face să înțelegem că pe atunci cultura era asociată într-un fel sau în altul cu buddhismul și că a existat numai sub forma aceasta. Marile edificii de pe atunci rămase pînă în ziua de azi sînt toate temple buddhiste, iar picturile care împodobesc pereții lor, precum și sculpturile pe care le adăpostesc reprezintă cea mai înaltă desăvîrșire a ceea ce specialiștii în istoria artei numesc stilul Tempyō. În schimb, există cele douăzeci de volume ale scrierii *Manyōshū*, marea antologie a poeziei japoneze, care a fost compilată în timpul aceleiași perioade și în care nu apare aproape nici o influență buddhistă. Foarte semnificativă e secțiunea numită *Azumauta* — despre care se crede că e o colecție de poezii scrise în vremea aceea de oameni cu totul obișnuiți — deoarece putem afirma că am căuta acolo zadarnic orice indiciu că buddhismul ar fi fost practicat pe atunci în Japonia. Contradicția aceasta poate fi calificată cel puțin drept ciudată. Arta (arhitectura, pictura, sculptura) era întru

totul buddhistă; această exclusivitate amintește, de pildă, epoca marilor catedrale din vestul Europei, în secolele doisprezece și treisprezece. În această epocă de aur a artei gotice, o literatură neinfluențată de creștinism ar fi fost aproape de neconceput. Totuși, în epoca de aur a buddhismului japonez, în secolele șapte și opt adică (atunci cînd au fost compuse cele mai multe dintre poeziile cuprinse în *Manyōshū*), poeții Japoniei au ignorat religia buddhistă.

Această foarte evidentă structură cu caracter dublu nu e deloc ușor de explicat. Una dintre explicații e, desigur, faptul că buddhismul era centrat în capitală, Nara, și că influența lui nu s-a extins pînă la provinciile răsăritene — „Azuma" (est) din denumirea Azuma-uta. Altă explicație e faptul că buddhismul, fiind un sistem de gîndire adoptat de aristocrație și de birocrați, nu a pătruns în mase. Totuși completa lipsă de interes față de buddhism pe care o arată *Manyōshū* se extinde pînă la cei mai mulți dintre poeții curții și poeții aristocrației și nu numai pînă la poeții provinciali ai secțiunii Azuma-uta. Kakinomoto no Hitomaro, de pildă, a fost un poet al curții care a scris un mare număr de elegii. Dacă buddhismul ar fi însemnat ceva pentru el, Hitomaro i-ar fi dat fără îndoială expresie în poeziile lui și buddhismul s-ar fi reflectat mai cu seamă în elegiile acestui poet. Totuși, aproape nici un termen buddhist nu apare în elegiile acestea, precum nu e detectabil nici vreun fel de gîndire specific buddhistă. Nu prea pare probabil că ar putea fi explicată sciziunea absolută dintre arta buddhistă și literatura nebuddhistă din Japonia secolelor șapte și opt doar ca o reflectare a structurii cu aspect dublu pe care-l avea societatea. Putem doar conchide că fiecare om avea un fel de a gîndi cu aspect dublu, buddhist și nebuddhist, care s-a exprimat în arta buddhistă și respectiv în literatura nebuddhistă.

E aproape sigur că această structură duală a vieții spirituale nu era doar opoziția între superficialitate și profunzime. Arta buddhistă din
157 epoca Tempyō e ceva mai mult decît imitația cul-

turii continentale. Împrejurările care au dus la expresii artistice de nivel atît de înalt nu pot fi expediate considerîndu-le ca pe o influenţă superficială primită de la buddhism. E însă desigur tot atît de adevărat că poezia cuprinsă în *Manyōshū* arată cît de profund şi cît de rafinat era nivelul spiritual pe care buddhismul *nu* îl influenţase. Pe scurt, contrastul între arta perioadei Tempyō şi culegerea de versuri *Manyōshū* merită atenţie nu numai pentru că este atît de clar definit, dar şi pentru că e un contrast, la înalt nivel de rafinament, între arta şi literatura Japoniei. Trebuie să tragem concluzia că dincolo de acest contrast se află nu numai o deosebire de grad pe planul „iluminismului" — adică de absorbire a unei culturi străine — ci o structură duală a spiritului care îşi avea originea în incompatibilitatea dintre sistemul de gîndire buddhist şi structura spirituală japoneză dinainte de introducerea buddhismului. În lumina acestui fel de a considera lucrurile, se ivesc în mod firesc două probleme. Prima: care e de fapt natura acestei incompatibilităţi? A doua: de ce caracterul buddhist şi cel nebuddhist s-au manifestat în artă şi respectiv în literatură şi nu invers? A încerca să răspundă primei chestiuni nu e de căderea acestui eseu. Cît despre a doua chestiune, am putea spune, pare-se fără a ne înşela, că factorul decisiv a fost în acest caz limbajul. Sculptorii perioadei Nara s-au putut exprima într-un fel de limbaj internaţional (stilul sculpturii buddhiste care s-a extins de la Gandhara pînă la China de nord şi pînă la peninsula Coreea). Poeţii antologiei *Manyōshū* şi-au scris însă versurile în limba japoneză.

Buddhismul nu avea să-şi găsească o exprimare autohtonă în Japonia — altminteri spus, o adevărată literatură buddhistă nu avea să se nască — înainte de buddhismul perioadei Kamakura. Însemnătatea istorică a perioadei Kamakura poate fi exprimată pe scurt considerînd această perioadă drept o sfidare lansată caracterului dual al structurii spirituale. Drept rezultat, în perioada Muromachi care a urmat, dicotomia între artă şi literatură arată a fi fost simţită ca un contrast în sînul

literaturii. În ceea ce privește generalizarea lui, contrastul în sînul literaturii nu a fost cu nimic mai prejos decît cel dinaintea lui. Actorii japonezi jucau pe aceeași scenă și teatrul Noh — dramă buddhistă — și farse *Kyōgen* care nu aveau nici un fel de legătură cu buddhismul. Masele japoneze care creaseră *Azuma-uta* în secolul opt, care colaboraseră la volumul de povești japoneze în cadrul culegerii *Konjaku Monogatari* din perioada Heian, au manifestat în *Kyōgen* o atît de mare bucurie de a trăi viața pămîntească (și, cînd a fost nevoie, au manifestat și o atitudine iconoclastă foarte aprigă). Chiar și buddhismul templelor a fost mai mult sau mai puțin secularizat cînd templele și-au multiplicat contactele cu poporul, în perioada Muromachi. De fapt, nu buddhismul a schimbat masele, ci masele japoneze au schimbat buddhismul.

În cele din urmă, perioada Edo avea, într-un dublu sens, să ducă pînă la concluzia ei logică secularizarea culturii începută în perioada Muromachi. În primul rînd, teoriile confucianiste au pus la încercare buddhismul în calitatea lui de sistem de gîndire predominant. Motivul pentru care învățatul din secolul optsprezece, Motoori Norinaga, a combătut confucianismul arătîndu-se însă mult mai puțin aprig în combaterea buddhismului, a fost că pe atunci puterea buddhismului scăzuse prea mult pentru a mai face din el un adversar demn de a fi înfruntat. În al doilea rînd, în cursul perioadei Edo confucianismul însuși a evoluat de la sistemul de gîndire în stil Sung, stil metafizic (dacă nu neapărat religios) la un complex de precepte morale și politice. Într-un anumit sens, un fenomen înrudit cu secularizarea a avut loc și în sînul confucianismului. Drept urmare, către mijlocul secolului nouăsprezece, cînd corăbiile negre au apărut în preajma țărmurilor japoneze, Japonia era cu totul lipsită de orice sistem de valori bazate pe credința într-o ființă absolută. Avea totuși ceva: un popor harnic, cu un înalt grad de educație — un popor cu mentalitate seculară și pragmatică.

 O asemenea stare de lucrări a fost fără îndoială

foarte favorabilă introducerii unor idei din afară — mai favorabilă de fapt decît a existat vreodată altundeva în Asia și decît poate exista chiar și în ziua de azi. Un sistem de valori care se bazează pe raporturile cu o ființă absolută e închis altor sisteme de valori. Un sistem care nu include o asemenea relație și se raportează astfel numai la el însuși e deschis altor sisteme. Dacă există motive practice convingătoare, acest fel de sistem va prelua bucuros elemente din afară, pe care și le va integra.

Pătrunderea gîndirii occidentale în Japonia, după Restaurația Meiji, a fost desigur rezultatul încercărilor depuse de guvernul Meiji în vederea modernizării țării după modelul occidental. Aceasta nu e însă nicidecum motivarea completă a fenomenului. Restaurația Meiji a căutat să ia din afară numai ceea ce îi convenea și să lase de o parte ceea ce nu îi convenea. În general, avea nevoie de tehnici administrative și industriale; nu-i trebuiau idei politice și sociale. Se poate spune fără a greși că pe autorități nu le interesau ideile occidentale din domeniul artei și literaturii. E limpede, așa stînd lucrurile, că intelectualitatea din perioada Meiji a încercat să preia de la sistemele de gîndire occidentale mai mult decît ar fi vrut autoritățile — chiar dacă, uneori, acestea încercau să mai suprime din ele. Acest fapt ar fi greu de explicat dacă nu ar fi preexistat receptivitate față de gîndirea occidentală.

Cu toate că existau, în teorie, o serie de condiții (încă din perioada Tokugawa, generalizata secularizare a societății) care să favorizeze adoptarea ideilor venite din occident, alte condiții privind aspectele mai practice ale vieții au făcut ca preluarea modului de viață occidental să fie mai anevoioasă. Cu toate că industrializarea Japoniei făcuse mari progrese în timpul celui de al doilea război mondial, nu adusese încă o schimbare decisivă în viața cotidiană a populației. Chiar și după al doilea război mondial, principala sursă de proteine pe care o folosea populația era reprezentată de alimente din domeniul vegetal; cea mai mare parte

dintre femei purtau tot timpul îmbrăcăminte de modă tradițională japoneză; și aproape toți japonezii duceau viața tradițională japoneză în locuințe japoneze tradiționale. Familia — cel puțin în vederile codului civil — se întemeia pe respect absolut față de autoritatea paternă și pe discriminarea între bărbat și femeie. Comunitatea rurală nu numai că alcătuia un sistem social bine stabilit în domeniul agricol, dar oferea, după cum arată numeroase studii de dată recentă, un model transplantat în aproape toate modalitățile de organizare urbane. Toate acestea se află în strînsă legătură cu gradul de industrializare a țării. În realitate, structura duală era evidentă, pe o scară largă și cu implicații profunde, chiar și în toate aspectele procesului de industrializare — dezvoltarea industriei grele față cu tipul de consum tradițional, în viața cotidiană; industria modernă în aria urbană față de menținerea sistemului de arendă în comunitățile rurale; ba chiar și în cadrul industriei înseși, modernizarea marii industrii față cu rămînerea în urmă a industriilor mai mărunte. Astfel, dacă un intelectual japonez se convertea, de pildă, la ideile socialiste recent importate de peste hotare — și condițiile de gîndire necesare unei asemenea convertiri existau efectiv, precum am văzut — convertirea se făcea imediat simțită ca o neconcordanță între ființa exterioară și cea interioară a intelectualului. În primul rînd, ideea de a organiza clasa muncitoare în scopul de a efectua schimbări în întreaga societate, departe de a crea o legătură între intelectuali și muncitori, era de natură a-l depărta și mai mult pe intelectual de muncitori, într-o țară în care nivelul de industrializare încă nu dăduse naștere unui proletariat puternic. În al doilea rînd, un complex de idei atît de puțin legat de viața cotidiană a omului îl silea în mod necesar să facă o discriminare între sistemele de valori practicate în viața exterioară și cele practicate în viața interioară. Dealtfel, ideile socialiste reprezintă doar un exemplu al unei tendințe generale. Transplantînd atît de multe
 idei ale societății occidentale atît de evident dife-

rită, cultura japoneză de la sfîrșitul secolului nouăsprezece și din prima jumătate a secolului douăzeci nu avea cum să nu dezvolte o structură cu caracter dual asemănătoare celei pe care a dezvoltat-o în secolul opt, în raporturile ei cu buddhismul. Japonezii trăiau în locuințe care combinau elemente occidentale cu elemente japoneze; japonezii făceau deosebire între împrejurările în care se hrăneau în maniera occidentală; sau între împrejurările în care se hrăneau după obiceiul japonez și cele în care purtau îmbrăcăminte japoneză și cele în care îmbrăcau haine de tip occidental; creaseră instituții pentru studii muzicale japoneze și altele pentru studii muzicale occidentale; iar institutele lor de pictură aveau facultăți separate — facultăți de pictură japoneză și facultăți de pictură occidentală. Singurele domenii în care deosebirea între specificul japonez și cel occidental nu s-a făcut de la bun început au fost științele naturale și literatura. Științele naturale erau prea departe de viața cotidiană și de valorile ei, în vreme ce literatura era prea apropiată de ea.

În științe nu a existat niciodată un „stil japonez al fizicii", de pildă. În domeniul medicinii, Japonia avea tradiționala medicină bazată pe plante, dar în ciuda acestui fapt, guvernul Meiji a adoptat în mod oficial medicina occidentală care a fost predată în instituțiile de învățămînt, evitînd astfel sistemul cu caracter dual. Aceasta a fost perioada în care Mori Ogai, medic militar și romancier celebru, a proclamat: „medicina e numai una". Nimeni, însă, nu a proclamat că arta e doar una.

După cum modul de viață japonez e specific societății japoneze, tot așa e și simțul valorilor, indisolubil legat de modul de viață al japonezilor. Simțul valorilor practicat de comunitățile rurale e din punct de vedere structural cu totul diferit de simțul valorilor tradițional în societatea occidentală care e o societate bazată pe individualism. E logic, așadar, ca încercarea de a introduce gîndirea occidentală și stilurile occidentale și tehnici de artă occidentală să fi creat o sciziune între acestea și societatea japoneză pe care o caracte-

rizau condiții atît de diferite de condițiile specifice occidentului.

Literații au fost cei care au simțit sciziunea cu cea mai mare acuitate. Astfel s-a răspîndit printre scriitori ideea că singurul lucru pe care îl au în comun literatura occidentală și literatura japoneză e denumirea de „literatură" și că aceste două literaturi trebuie judecate după criterii cu totul diferite. Această idee a dus, de pildă, la compunerea unui număr mare de scrieri numite *watakushi-shōsetsu* („romane ale eului") în Japonia dintre cele două războaie mondiale, romane care au slujit în schimb la sprijinirea schizmei. Acest fel de a gîndi ascundea însă o înțelegere de două ori greșită. Prima necesitate în vederea protejării genului *watakushi-shōsetsu* nu era un mod de considerare diferit de cel aplicat literaturii occidentale, ci pur și simplu un mod de considerare diferit de cel aplicat romanului secolului nouăsprezece. Ideea greșită că „romanul secolului nouăsprezece" și „literatura occidentală" sînt sinonime a făcut să fie elaborată teoria că sînt necesare două moduri de considerare diferite. În al doilea rînd, ideea că genul *watakushi-shōsetsu* reprezintă o înstrăinare de tradiția literaturii japoneze s-a datorat asimilării acestei literaturi cu literatura produsă de autorii de scurte romane populare din perioada Edo. În realitate nu a existat, după Restaurația Meiji, o literatură japoneză cu caracter atît de tradițional ca *watakushi-shōsetsu*.

În general, literatura de după Restaurația Meiji, departe de a reprezenta o rupere a legăturii cu tradiția, era tradițională cel puțin în același grad în care pictorii de *nihon-ga* erau tradiționali în raport cu artiștii care adoptaseră stilul de pictură în ulei. Puțini sînt cei care ar nega faptul că principalele două curente ale tradiției, în literatura japoneză, sînt alcătuite de poemele scurte care încep cu *Manyōshū* și de însemnările în proză care încep cu *Kagero no Nikki* și se extind pînă la însemnările și beletristica perioadei Edo.

 Ce s-a întîmplat cu aceste două curente după

Restaurația Meiji? Poetul Masaoka Shiki, cu școala lui denumită „Araragi", a încercat o reîntoarcere la *Manyōshū*. Romancierii „naturaliști", scriind în genul *watakushi-shōsetsu*, s-au întors fără să-și dea seama la *Kagerō no Nikki*. Ei reprezintă mai curînd aproape o completă dispariție a influențelor străine (literatură chineză și literatură occidentală) care afectaseră literatura japoneză începînd cu epoca scrierilor *Manyōshū* și *Kagerō no Nikki*. Dacă romancierii care au scris în genul *watakushi-shōsetsu* se asemuiau cu artiștii dedicați picturii în ulei și dacă vorbeau sus și tare despre o „rupere a legăturilor cu tradiția", motivul acestei atitudini se află mai cu seamă în confuzia de idei cauzată de concepțiile lor iremediabil false privitoare la tradițiile literaturii occidentale și japoneze. Filonul de tradiție literară japoneză, care depinsese totdeauna de contactul strîns cu sistemele de gîndire străine, a fost dus mai departe în perioada de după Restaurația Meiji de către Natsume Sōseki și Mori Ogai. Atît Sōseki cît și Ogai, departe însă de a se proclama rupți de tradiție, au subliniat fără încetare legătura lor cu ea.

Astăzi situația e alta. După al doilea război mondial și mai cu seamă începînd cu a doua jumătate a anilor '50, industrializarea Japoniei a ajuns să schimbe modul de viață al poporului. În marile orașe cel puțin, stilul de viață cotidiană greu se poate deosebi de stilul de viață al oricărei alte națiuni industrializate. Omul care călătorește cu metroul, din cartierele mai îndepărtate la locul său de muncă, și se întoarce acasă în fiecare seară, să se uite la emisiunile televizate, e cam același în Japonia și în occident. De asemenea, o distanță mare desparte Japonia de toate acele suprafețe de pe glob unde există un înalt procent de mortalitate infantilă și un înalt procent de analfabetism. Dată fiind similitudinea considerabilă între societatea occidentală și societatea japoneză, e logic ca aceste două societăți să dea naștere acelorași probleme: de la problemele de trafic la problema criminali-

tăţii juvenile, de la problema educaţiei maselor la problema privilegiilor marelui comerţ, de la apatia politică răspîndită în mase la vulgarizarea spectacolelor televizate. Au apărut în Japonia un mare număr de inconveniente şi probleme dificile în viaţa particulară, nu din cauză că toate acestea ar avea un caracter specific japonez ci din cauză că sînt probleme nejaponeze. Deosebirea între Japonia şi occident e doar aceea că, de pildă, base-ball-ul şi *sumō* sînt populare în Japonia, pe cînd fotbalul şi cursele de biciclete sînt populare în occident; nu faptul că japonezii se duc la meciuri de base-ball pe cînd occidentalii se duc la piesele lui Shakespeare.

În plus, progresul industrializării şi prosperitatea economică prezente în a doua jumătate a anilor '50 şi după aceea s-au petrecut în cadrul unui sistem social internaţionalizat. Cînd viaţa cotidiană este internaţionalizată, sensul valorilor ataşat acesteia este de asemenea, într-o anumită măsură, internaţionalizat, fapt cu atît mai adevărat cu cît sistemele japoneze postbelice sînt bazate pe principii diferite de sistemele antebelice şi noile principii sînt susţinute pe calea unui sistem educaţional normal. Simţul valorilor caracteristic comunităţilor rurale respectă „armonia între oameni" — concept confucianist — în cadrul comunităţii, în detrimentul drepturilor individului. Odată însă cu declinul comunităţii rurale din regiunile agrare şi cu noul accent pus pe drepturile omului, în domeniul învăţămîntului, este inevitabilă tranziţia de la o noţiune a valorilor concentrată asupra comunităţii la o noţiune a valorilor concentrată asupra individului. Desigur, una n-o înlocuieşte cu totul pe cealaltă. Nu se poate aştepta nimeni la o schimbare peste noapte a schemei de valori ale comunităţii, nici individualismul nu ar putea avea în Japonia exact aceeaşi formă pe care o are în societatea occidentală. Ceea ce se petrece e mai curînd faptul că un număr considerabil de
 probleme sînt comune azi atît occidentului,

unde individualismul se află sub presiunea puternică a societății de mase cît și Japoniei unde individualismul în curs de formare trebuie să lupte împotriva mentalității tradițional comunitare pe de o parte, împotriva presiunii exercitate de societatea de mase pe de altă parte.

Astfel, putem spune că societatea Japoneză contemporană ajunge să semene cu societatea occidentală atît în viața practică precum și pe planul sistemului de valori. Cred că ar fi mai exact să numim acest proces „internaționalizare" și nu „occidentalizare". Oricum am numi procesul, faptele rămîn aceleași. În plus, comunicațiile s-au dezvoltat mult atît în interiorul Japoniei cît și dincolo de hotarele ei. Grație dezvoltării tehnicii reproducerii fotografice și a tehnicii imprimării sunetelor, oricine poate, fără a se mișca de acasă, să-și facă o idee despre arta și muzica oricărei țări din lume. Odată cu extinderea sistemului de deplasare pe calea aerului, artiști străini pot veni să dea reprezentații în Japonia, și artiștii japonezi se duc să se producă în străinătate, cu o ușurință care nu putea fi concepută înainte de război. În afară de imprimări, numărul de muzicieni străini de mîna întîi care au putut fi ascultați la Tokio în decursul ultimilor zece ani este probabil de zeci de ori mai mare decît numărul total al celor care au fost ascultați în timpul celor cincizeci și ceva de ani între Restaurația Meiji și începutul celui dintîi război mondial. Și nu e numai muzica; în ultimii zece ani a putut fi văzută la Tokio mai multă artă străină decît în cursul jumătății de secol care a precedat războiul.

Grație combinației tuturor acestor circumstanțe, arhitecții, muzicienii și pictorii japonezi au început să se exprime în cadrul societății internaționale folosind un limbaj internațional. Înainte de a se petrece acest lucru, a fost necesar să existe condițiile locale despre care am vorbit mai sus — necesare dar desigur nu și suficiente. Nici un arhitect, de orice naționalitate ar fi el, nu poate să participe la viața so-

cietății internaționale decît dacă există în prealabil o „societate internațională a arhitecților". În perioada Meiji, absența unor condiții locale necesare a reprezentat factorul decisiv; însă, chiar dacă aceste condiții ar fi existat, nu exista pe atunci o lume a tuturor arhitecților, dincolo de granițele Japoniei. Tot ceea ce exista în afara hotarelor Japoniei era „arhitectura occidentală" și tradiția care dăinuia în occident, în domeniul picturii, încă din Renaștere. În aceste condiții, ar fi fost imposibil ca Japonia să participe la evenimentele din lumea arhitecturii occidentale. Tot cu neputință ar fi fost, nu numai pentru un japonez, dar și pentru aproape oricare pictor care nu era francez, să contribuie la dezvoltarea impresionismului. Internaționalizarea arhitecturii și artei occidentale a făcut posibilă participarea arhitecților și artiștilor japonezi la viața societății internaționale. La ceea ce s-a petrecut în afara Japoniei — adică în occident — voi reveni mai tîrziu.

Literatura nu are un limbaj internațional. Totuși, natura schimburilor între literatura japoneză și literatura străină a început să fie supusă unor mari schimbări în ziua de azi. În trecut, existau traduceri din limbi străine în limba japoneză, dar foarte puține traduceri din japoneză în alte limbi. Cel mai important fapt aparent în această situație e desigur faptul că exista un număr foarte redus de străini care învățau limba japoneză. Azi, după al doilea război mondial, numărul oamenilor care învață limba japoneză a crescut în mod evident (mai mult decît de o sută de ori cifra dinainte de război), îndeosebi la națiunile de limbă engleză, așa încît numărul de traduceri din literatura japoneză e și el în creștere. La oamenii de litere japonezi, călătoriile în occident sînt mult mai obișnuite decît înainte de război. Fenomen foarte important, societatea japoneză a ajuns să semene cu societatea occidentală, cu rezultatul firesc că ideea de a judeca literatura japoneză după criterii cu totul diferite de criteriile de

judecare a literaturii occidentale nu mai e demult în vigoare. În același timp, sfera tematică de care se ocupă literatura s-a extins în mod considerabil, iar manifestările omului de litere s-au diversificat mult. Acesta e probabil factorul cel mai proeminent în orice definiție a caracteristicilor literaturii japoneze contemporane. Niciînd nu au mai încercat scriitorii japonezi să descrie personaje aparținînd unui registru atît de vast — de la oameni de stat respectabili la oameni care locuiesc în *slums*, de la agenți de schimb la oameni de știință, de la mineri la soldați negri. Niciodată nu se întîmplase să socotească necesar sau posibil să ia parte la controversele privitoare la aspectul legal al unor *causes célèbres*[1], să se opună ratificării unui tratament militar sau să constituie o asociație în vederea protecției drepturilor de autor.

Un registru tematic mai vast și o mai largă sferă de activitate a scriitorului nu înseamnă neapărat îmbunătățirea imediată a calității literaturii produse. Calitatea unei lucrări depinde de calitatea limbajului literar și a publicului care citește lucrarea. De la Restaurația Meiji încoace, limbajul literar s-a apropiat mult de graiul vorbit, iar graiul vorbit a avut tendința să se schimbe și mai rapid, tendință care azi a devenit acută. Ceea ce a însemnat că limbajul literar a ajuns să reflecte din ce în ce mai mult instabilitatea graiului vorbit. Din nefericire, nu e posibilă edificarea unui eșafodaj de idei trainic folosind un vocabular instabil, iar scriitorii, care sînt sensibili la calitatea vocabularului, au fost nevoiți să adopte unul sau celălalt termen al alternativei. Ori au încercat (exemplu: Kawabata Yasunari) să debaraseze pe cît posibil literatura de conținutul ei de idei, concentrîndu-se în schimb asupra altui aspect: a da expresie subtilă unei succesiuni de trăiri realizate prin percepția pe calea simțurilor, sau (precum Yshikawa Jun) îl consideră pe scriitor neputincios cu fața instabilității graiu-

[1] Cauze, procese celebre. (În franceză în original.)

lui vorbit și îndepărtează limbajul literar de limba vorbită, recurgînd în schimb la limbajul literaturii clasice. Iar acolo unde vocabularul clasicilor s-a dovedit a fi inadecvat, au luat (cum face Kobayashi Hideo) cuvinte folosite cu ocazia traducerilor din limbi străine, aplicîndu-le cu sensul pe care-l au în aceste limbi. A doua atitudine, care rezistă tendinței generale de apropiere între limbajul literar și graiul vorbit, a fost susținută întîi de Mori Ogai. Dar descreșterea capacității publicului de a aprecia clasicii literaturii a fost, de la Ogai încoace, atît de marcată încît există puține speranțe ca un scriitor contemporan să producă lucrări de calitatea scrierilor lui Ogai. El se pricepea să scrie în limbaj *kambun* (formă specială de japoneză sinicizată, obținută aplicînd interpretarea și topica japoneză unor texte de bază chineze). Chiar dacă nu era în stare să scrie astfel de texte, publicul lui Ogai știa să le citească. Azi, nici măcar scriitorii nu mai știu să scrie în limbaj *kambun*; pot doar, cu mare greutate, să citească astfel de texte. Cît despre public, cea mai mare parte nici să le citească nu mai știe. S-ar putea obiecta că acest *kambun* nu e în nici un caz limbă japoneză ci limbă chineză. Controversa nu ne interesează în lucrarea de față; este totuși sigur faptul că limbajul *kambun* a fost de importanță istorică vitală pentru limba literară a Japoniei.

Ishikawa Jun și Kobayashi Hideo sînt așadar excepții printre scriitorii contemporani. Chiar și Kawabata Yasunari e o excepție. Cei mai mulți scriitori au ajuns la concluzia că singura deosebire între articolul de ziar și beletristică stă în conținutul lor. Această concluzie poate fi, pe bună dreptate, numită o caracteristică a literaturii japoneze contemporane deoarece, după cît știu eu, nu are echivalent în nici o altă țară, în nici o altă perioadă din istorie. Stendhal spunea că a învățat să scrie după *codul lui Napoleon*, dar nu avea pretenția să-și scrie romanele în același stil cu articolele de ziar.

Odată cu lărgirea gamei de teme literare care a urmat după război, sfera de cititori s-a mărit și ea. E greu de spus care e cauza și care efectul, dar cele două fenomene s-au petrecut concomitent. Admițînd că azi există de zece ori mai mulți cititori decît înainte de al doilea război mondial, registrul de teme literare va trebui în mod evident să se extindă dacă vrea să aibă priză la un public atît de mare, iar stilul va trebui și el să fie, în mod corespunzător, ușor de înțeles. Luîndu-l din nou pe Ogai drept exemplu, după primul război mondial lucrarea sa numită *Biografii istorice* a fost tipărită sub formă de foileton într-un ziar. Azi, după al doilea război mondial, ar fi aproape imposibil să fie tipărită într-un ziar să zicem scrierea *Shokoku Kijin-den* (*Biografiile unor persoane ciudate*) de Ishikawa Jun, din pricina ideii răspîndite că literatura cere, prin natura ei, să fie citită de un număr cît mai mare de oameni. Acum treizeci de ani se considera că orice e citit de un mare număr de oameni nu e literatură. Aceste concepții diametral opuse, referitoare la relația dintre literatură și public, sînt ilustrate prin fenomenul conform căruia ceea ce era pe vremuri numit „ficțiune populară" e numit azi „roman de gen".

Extinderea publicului cititor de literatură și a registrului tematic al literaturii e desigur un proces specific societății de masă și nu numai Japoniei. În diverse grade, fenomenul apare oriunde a fost extins învățămîntul mediu, unde mass media s-a dezvoltat și modelul de consum specific claselor de mijloc a fost adoptat de mase. În acest sens poate literatura a fost și ea „internaționalizată" de la război încoace. Era ceva ce trebuia să se întîmple în toate secțiunile culturale ale Japoniei care, înzestrată cu o dublă moștenire (de la perioada Edo, secularizarea; de la perioada care a urmat după Restaurația Meiji, industrializarea), se afla în relații mereu sporite cu lumea din afară. Internaționalizarea culturii a întărit în mod firesc, în Japonia, conștiința tra-

diției culturale. Cele două curente nu se contrazic ci se completează.

Aș dori să repet că atunci cînd spun „internaționalizare" nu mă refer la „schimbările culturale internaționale" de tipul celor care includ demonstrații de aranjare a florilor după obiceiul japonez, sau dansuri, sau *kakemono*, prezentate spre desfătarea unor străini înstăriți și fără ocupație. Mă refer desigur la universalizarea contemporană a conceptelor de artă. Adică: Iwaki Hiroyuki și Ozawa Seiji dirijînd concerte de Brahms și de Ceaikovschi la Berlin și la San Francisco; Yrino Yoshiro compunînd muzică de cameră nu în stilul vechi, *gagaku*, ci în stilul lui Schoenberg; succesul multor pictori ai așa-zisei „arte abstracte" atunci cînd acești pictori exprimă sentimente japoneze fără să le pese de Paris; și, mai ales, succesul lui Tange Kenzō și al altor arhitecți japonezi care desfășoară o creativitate din ce în ce mai mare în domeniul universal al arhitecturii contemporane. S-ar putea să însemne și voința unui Oe Kenzaburō sau a unui Kaikō Ken de a-și crea o literatură proprie din procesul de fermentație socială pe care războiul l-a declanșat în Japonia. Nu dispun aici de spațiu suficient pentru a discuta conținutul lor. M-am ocupat de condițiile locale care au făcut ca această creație să poată exista. Chestiunea care urmează e aceea a condițiilor din afara hotarelor Japoniei.

Epoca noastră — așa cum cel dintîi ne-a atras atenția André Malraux — asistă la instaurarea unui concept de artă universal. Toate scrierile despre artă ale lui Malraux se rezumă la ideea că arta e unică. În prezent, occidentul a produs pentru prima oară un concept estetic unic care cuprinde arta tuturor timpurilor și a tuturor părților lumii.

Cum de s-a născut un asemenea concept? Un factor căruia i se datorează e dezvoltarea reproducerii fotografice, dar un factor mai de seamă e secularizarea artei occidentale. Care sînt rezultatele apariției unui asemenea concept? În pri-

mul rînd, el deschide cale, în teorie cel puțin, aprecierii artei aparținînd oricăror vremuri și oricărei regiuni de pe glob. În al doilea rînd, exercită un efect asupra creației în arta contemporană, făcînd-o să producă un stil propriu. Aceasta este, în mare, teoria lui Malraux, teorie pe care o aplică în mod foarte amănunțit, mai ales referitor la pictură și la sculptură.

Aceeași teorie poate fi însă extinsă în așa fel încît să fie aplicată nu numai picturii și sculpturii dar și arhitecturii și, probabil, muzicii. Pare de asemenea a fi uitată în explicarea fenomenelor prezente în cel puțin una dintre secțiunile literaturii moderne.

Conceptele estetice general valabile în occident pînă la sfîrșitul secolului nouăsprezece erau de proveniență pur occidentală. Astfel, actul de creație artistică nu deschidea nici o cale de infiltrare unor influențe venite de la culturi neoccidentale. Începînd din Renaștere, în arhitectură a predominat idealul grec și chiar și în pictură, pînă la apariția impresionismului, idealul își avea rădăcinile cele mai profunde în arta Greciei antice și în arta Romei antice și în arta Italiei renascentiste. Astfel, pictura medievală nu era considerată ca posedînd un stil diferit de stilul Italiei secolului cincisprezece, ci o pictură neîndemînatecă, mult inferioară celei, desăvîrșite, a secolului cincisprezece. Secolul nouăsprezece a fost, adică, secolul idealului artistic unic. Pentru arhitect, Grecia antică; pentru pictor, Italia secolului cincisprezece; pentru muzician, romantismul german; în cazul scriitorilor, situația era mai complexă, dar chiar și așa, se întîmpla rareori să recunoască vreo cultură în afara celei europene. Pe atunci, arta occidentală era occidentală nu numai în sensul că nu întreținea relații de schimb cu alte culturi, neoccidentale, și că prezenta caracteristici stilistice clar determinabile. Denumirea de „muzică occidentală" nu se referea în mod vag la muzică executată de occidentali ci la o muzică pe care o caracterizau o anumită tonalitate, un ritm anumit,

anumite instrumente (vioara şi alte instrumente cu coarde, pianul, vocea umană sub aspectul ei tipizat de *bel-canto*). Schoenberg e celebru pentru că a negat structura tonală tradiţională. Totuşi, chiar şi muzica cea mai „avansată" a lui Schoenberg sună în mod incontestabil occidental, probabil datorită ritmului tradiţional şi constantei predominanţe a coardelor. Motivul pentru care muzica Noh nu sună ca o muzică europeană nu e numai o chestiune de tonalitate; e vorba aici de ritmuri complexe, cu totul străine de ritmurile de bază ale muzicii occidentale, precum şi de o orchestră din care lipsesc coardele dar care foloseşte în schimb un singur flaut şi instrumente de percuţie. Muzica occidentală pe care o auzea Japonia la sfîrşitul secolului nouăsprezece era — în afara ritmurilor protestante, melodiilor populare scoţiene, melodiilor de Foster şi marşurilor pentru fanfară militară — aproape în mod exclusiv muzică din perioada dintre Mozart şi Wagner, precum şi arii din opere italiene. Faptul că Beethoven a ajuns să fie cunoscut în Japonia nu a fost întîmplător, fiindcă Beethoven reprezintă încununarea, sinteza şi culmea a tot ce era cuprins în acest mod de a considera muzica.

În domeniul picturii occidentale, ceea ce l-a impresionat mai mult pe Shiba Kōkan, spre sfîrşitul secolului optsprezece, a fost perspectiva şi realismul gravurilor olandeze (pe vremea lui nu exista încă tehnica fotografică). Tehnica picturii în ulei pe care şi-a însuşit-o Asai Chū la sfîrşitul secolului nouăsprezece — „şi-a însuşit-o" atît de bine încît nu l-a mai putut depăşi aproape nici unul dintre pictorii acestui stil care a urmat după el — nu era nici măcar impresionism, ci academism francez. „Pictura occidentală" nu era nicidecum pentru japonezi această pictură în totalitatea ei, ci pictura occidentală a secolului nouăsprezece, fapt de o însemnătate incalculabilă. Nu era mai mult decît pictura unei epoci foarte bine definite, care se deosebea clar prin paleta ei tipică, prin formele umane idealizate datorate

în ultimă analiză tot elenismului, prin tehnica datorită căreia era posibil ca suprafața plană a pînzei să pară tridimensională (perspectiva geometrică și tehnica *chiaroscuro*), cît și prin temele necreștine (subiecte istorice, peisaje, naturi moarte). Învățînd din toate acestea, Asai Chū (1856—1907) a pictat peisaje japoneze. Dacă ar fi învățat de la pictura Renașterii, s-ar fi văzut probabil obligat — în afara cazului în care ar fi descoperit singur pictura în ulei — să-l picteze pe Hristos răstignit. În Mexic, țară care a fost demult convertită la creștinism, artiștii au folosit într-adevăr tehnica picturii în ulei pentru a-i reprezenta pe Hristos și pe maica sa. Așa ceva n-avea cum să se petreacă în Japonia secolului nouăsprezece. Secularizarea picturii petrecută în Europa secolului nouăsprezece a constituit fără îndoială o condiție indispensabilă pentru ca japonezii să primească această influență. Fiindcă atîta vreme cît sursa picturii ideale s-a aflat în Italia Renașterii, și cîtă vreme idealul acesta a fost cu totul inacceptabil din punctul de vedere al lui Asai Chū, învățarea tehnicilor era posibilă, dar creația artistică nu era posibilă. Există două aspecte principale pe care le posedă pictura în ulei așa cum se prezintă ea în Japonia, de la Asai Chū la Umehara Ryuzaburō (1888—). Unul este sîrguința de care au dat dovadă aproape toți pictorii japonezi întru însușirea oricărei tehnici noi, pe măsură ce apărea cîte una; celălalt e lipsa aproape totală de pictori care să fi reușit un stil personal. Aceste două aspecte se află în strînsă relație unul cu celălalt. Pictura occidentală din secolul nouăsprezece avea un caracter exclusivist atît de categoric încît aproape că nu exista posibilitatea pentru cineva aflat în afara sferei culturale occidentale să se prezinte cu o contribuție esențială.

În ceea ce privește literatura, romantismul a inaugurat era literaturii naționale. Contrastul dintre secolul optsprezece și secolul nouăsprezece a fost contrastul între paneuropenism și naționalism. Voltaire a lucrat la curtea regelui Prusiei,

apoi s-a dus în Anglia unde a scris celebrele lui „Scrisori". Rousseau, venit din munții Elveției, a scris în cîmpia centrală a Franței, extinzîndu-și apoi influența pînă la Weimar. Goethe a scris despre călătoriile lui în Italia, avea o slăbiciune pentru Shakespeare și se socotea mai puțin german și mai mult cetățean al Europei. Montesquieu nota că folosul națiunii e mai presus de folosul personal, folosul omenirii mai presus de folosul național. Dat fiind că Montesquieu știa puține lucruri despre Persia și că o țară cum e China se afla dincolo de limitele vederii lui, „omenirea" însemna de fapt pentru el „occidentul". Existența europenismului depindea de un principiu care să fi depășit frontierele — de pildă, principiul rațiunii și principiul esteticii clasice care păreau pe atunci universale. Secolul nouăsprezece și romantismul au înlocuit rațiunea universală a secolului optsprezece cu noțiunea de „istorie".

E cu neputință să separăm „istoria" de caracteristicile fiecărei rase și fiecărei națiuni în parte. E firesc procesul prin care principiile universale prilejuiesc apariția unor principii ale particularității sau ale individualității. Astfel, istorismul lui Hegel a dus treptat la naționalismul lui Fichte. Frații Grimm au culeș povești din folclorul german și au lucrat la un dicționar al limbii germane. O întreagă cultură, care a început, pe scenă, cu piesa *Wallenstein* și s-a încheiat cu tetralogia *Inelul Nibelungilor*, a fost esențial națională. Același lucru poate fi spus despre romanul englez din epoca victoriană și despre romanul francez de la Balzac la Flaubert. Nu despre muzica lui Beethoven ci despre muzica lui Mozart a spus Stendhal că ar străbate mii de kilometri ca s-o asculte. Shakespeare și nu vreunul dintre romancierii englezi ai epocii victoriene i-a stîrnit entuziasmul în așa măsură încît să scrie o carte pe această temă. Nu există ceva ce poate fi numit literatură europeană a secolului nouăsprezece; a existat doar literatură engleză, li-
 literatură franceză și literatură germană, toate

independente una față de alta, fiecare excluzîndu-le pe celelalte. A ne întreba de pildă ce a luat de la literatura europeană Tayama Katai (despre care se știe că a fost influențat de Flaubert) reprezintă un mod inadecvat de a ne pune întrebarea. Dacă vrem s-o formulăm corect, ar trebui să întrebăm ce a luat Tayama de la Flaubert. Chiar și englezii și germanii, atît de mult datori lui Voltaire, nu au luat aproape nimic de la Flaubert. Japonezii sînt mult mai departe de cultura națională franceză decît de cea germană sau de cea engleză. De ce dintre toți — de ce, de pildă, mai mult decît Voltaire — să fi fost tocmai Flaubert cel care a însemnat atît de mult pentru ei? Literatura occidentală era întemeiată, în secolul nouăsprezece, nu numai pe caracterul individualist al națiunii, dar și pe cel al scriitorului. În acest caz, „individualitatea" nu se referă la tenta caracteristică sau personală a scriitorului, ci la punctul lui de vedere determinat în mod conștient, la atitudinea lui, adoptată în mod conștient. În măsura în care determinarea sau alegerea sînt în ultimă analiză bazate pe liberul arbitru al individului, considerația față de individualitate e inseparabilă de considerația față de libertatea individului. Accentul pus pe individualitate în artă și în literatură nu poate avea rost, prin urmare, decît într-o societate care respectă libertatea individului. Totuși, în practică, respectul față de libertatea individului în societate nu poate fi, în general vorbind, separat de istoria societății burgheze din occident. Și, în acest sens, există o prăpastie adîncă între literatura japoneză de la sfîrșitul secolului nouăsprezece și literatura occidentală a secolului nouăsprezece. Această chestiune a mai fost însă discutată și nu e cazul să o reluăm aici în amănunt. Va fi suficient să arătăm clar că în secolul nouăsprezece occidentul a avut, atît în literatură cît și în muzică și pictură, un caracter foarte net determinat și specific, și că acest caracter era pur european.

În cazul picturii şi al sculpturii, contactele de mai mare extindere cu arta din afara Europei, înlesnite de proaspetele progrese în tehnica reproducerii, au făcut să scadă în mod treptat acest caracter exclusiv european, şi putem deduce de aici că un efect asemănător a fost produs de progresele făcute în tehnica imprimării sunetelor. Chiar şi în literatură, sporirea fondului de traduceri din limbi străine a acţionat probabil, într-o oarecare măsură, în acelaşi fel. Nu e însă numai o chestiune de tehnici de reproducere convenabile; progresele tehnice moderne au făcut ca operele de artă să fie mai uşor de transportat, şi mai cu seamă să fie mai uşor pentru artişti să se deplaseze. Impresioniştii au reuşit să cunoască într-o oarecare măsură stilul de gravură în lemn *ukiyo-e*, dar nu ştiau nimic despre arta din afara Europei, fie ea din Ajanta sau din Tung-huang sau de la Hōryūji. Nu ştiau nimic despre lucrările executate în tuş monocrom, caracteristice Chinei Sung şi Yüan, nimic despre sculptura Africii negre, despre arta etruscă, despre Peru sau Mexic. Chiar şi în domeniul propriului lor trecut, trebuie să spunem că nu erau în stare să preţuiască la adevărata lor valoare nici arhitectura şi sculptura de stil romanic şi nici măcar arta gotică, în manifestarea ei pe planul picturii. Artistul contemporan cunoaşte toate acestea datorită fotografiei şi pe unele dintre ele probabil direct datorită călătoriilor. Adică arta în totalitatea ei. În raport cu această totalitate, arta occidentală începînd cu Renaşterea e considerată ca alcătuind o parte unitară şi specială a ei. Tot astfel, muzicienii occidentali ai secolului nouăsprezece nu auziseră probabil niciodată muzică indiană sau muzică japoneză şi o parte din publicul care se ducea la concerte s-ar putea să nu fi auzit vreodată muzică de Palestrina sau de Purcell. Azi însă, graţie înaltului grad de dezvoltare la care a ajuns tehnica reproducerii sunetelor, „muzică" — nu numai pentru Olivier Messiaen dar şi pentru gospodina californiană — nu înseamnă numai mu
 zica de la Mozart la Wagner, ci întreaga muzică-

aparținînd tuturor timpurilor și tuturor raselor, de la Palestrina la Schoenberg, de la cîntecele Arabiei pînă la muzica instrumentală a Indiei. Chiar și muzica cea mai „avansată" a lui Schoenberg are, precum am mai spus, un specific occidental inconfundabil datorită ritmurilor sale și faptului că folosește atît de mult coardele. În ciuda versurilor lui Mallarmé, *Portretul lui Mallarmé* de Pierre Boulez nu mai posedă o sonoritate specific occidentală nici în ceea ce privește tonalitatea nici în ceea ce privește ritmurile sau modul de a folosi orchestra. Întrebarea nu mai e acum dacă o muzică e occidentală, ci dacă e muzică. În acest sens, muzica modernă poate fi asemuită cu arta modernă. Arta modernă a occidentului poate avea asemănare cu măștile africane sau cu bronzurile etrusce sau cu pictura bizantină bidimensională sau cu arta caligrafică a Chinei și a Japoniei — cu orice, de fapt, mai degrabă decît cu arta Renașterii italiene. Impresioniștii au deschis calea picturii realizată fără amestecarea culorilor. Picasso a abolit idealizarea clasică a formelor omenești, iar Matisse a renunțat la încercarea de a face o suprafață bidimensională să apară ca fiind tridimensională. Mai cu seamă în pictură, se poate spune că „occidentul", așa cum îl reprezintă în mod specific glorificarea secolului cincisprezece al Italiei, și-a pierdut azi toate caracteristicile de bază. Chiar și literatul trăiește azi într-o ambianță spirituală foarte diferită de aceea care se manifesta la sfîrșitul secolului nouăsprezece. Pentru el, literatură nu mai înseamnă doar literatura occidentală, care începe de la Homer; înseamnă și literatura orientului apropiat, începînd cu *Ghilgameș*, literatura Chinei începînd cu *Shih-ching* și cel puțin cîteva elemente ale literaturii Indiei și Japoniei. Traducerile din literaturile clasice aparținînd unor regiuni din afara Europei se află azi la îndemîna maselor.

E de la sine înțeles că extinderea concepției moderne despre artă care include luarea în considerare a regiunilor aflate dincolo de limitele

Europei nu se datorează în întregime progreselor tehnologice care au făcut ca fotografia și traducerile să constituie surse ușor accesibile. Asemenea mijloace tehnice au sporit cu mult, în Europa, cunoașterea altor arte decît cele europene, fără însă a schimba modul de a le estima. O cunoaștere sporită reprezintă condiția necesară pentru o schimbare în atitudinea de estimare, dar e departe de a fi suficientă prin ea însăși. În cazul sculpturii de stil romanic, de pildă, nu s-ar putea spune că Europa secolului nouăsprezece nu o cunoștea, ci doar că nu punea preț pe ea. Concepția care așază occidentul în centrul tuturor artelor constituie doar un aspect al ideii că occidentul reprezintă centrul tuturor culturilor. Ideea că occidentul reprezintă centrul culturii postulează o concepție despre lume întemeiată pe credința într-o ființă absolută. Atîta vreme cît o asemenea concepție rămîne nestrămutată, occidentul se va comporta cum se comportă Columb al lui Claudel, adică poate vedea oricît de multă sculptură mexicană fără să-i recunoască vreo valoare; fiindcă adevărul, dreptatea și lumina se află în întregime în Europa occidentală, în afara căreia nu există decît eroarea și răul și întunericul. Sistemul de valori european, incluzînd desigur valorile estetice, era absolut și nu recunoștea nici un alt sistem de valori. Un asemenea sistem, îndreptat spre exterior, a făcut să fie posibil, în evul mediu, fenomenul cruciadelor, a oferit o justificare pentru campaniile de distrugere a culturilor din America centrală și America de Sud, campanii întreprinse de spanioli în secolul șaisprezece, și tot el a oferit pretext imperialismului colonialist englez și francez, în secolul nouăsprezece. Chiar și cunoscutul război al opiului, de pildă, a fost prezentat de primul ministru britanic Palmerston ca un război care avea fără doar și poate să slujească „civilizației umane" precum și intereselor comerciale ale Britaniei. Nu numai că „civilizația mondială" era identificată culturii occidentale, dar corespundea cît se poate de bine cu interesele comerciale britanice! Era puțin

probabil ca, atîta vreme cît imperialismul colonialist se afla la apogeu, să existe vreo şansă de prăbuşire a concepţiei că occidentul e centrul tuturor culturilor şi atîta vreme cît această prăbuşire nu avea să se petreacă, existau puţine şanse ca un Ruskin să ia în serios o artă atît de diferită de arta prerafaelită cum era arta Chinei. Totuşi, în momentul în care imperialismul colonialist a ajuns la un impas şi cînd, după două războaie mondiale, s-a pomenit că e aproape cu totul ruinat — ba chiar şi mai înainte, începînd cu secolul optsprezece, temeiul concepţiei că occidentul e centrul culturii a început, încetul cu încetul, să se năruie. A fost un proces de secularizare care s-a desfăşurat treptat chiar în sînul culturii occidentale. Cînd arta occidentală a încetat să fie creată doar pentru a sluji un Dumnezeu unic, a devenit dificil — cel puţin în teorie — să fie menţinută ideea că arta occidentală este unica artă care există. Odată ce muzicianul vremurilor moderne s-a eliberat de sub tutela bisericii şi a început să scrie muzică destinată pentru a fi executată de orchestră; odată ce pictorul a început să picteze morile de vînt din Olanda, vaci păscînd pe cîmpiile Normandiei, sau l-a pictat pe poştaşul din Arles în loc să o picteze pe Sfînta Fecioară, înseamnă că exista posibilitatea latentă de a considera că pot avea valorile şi muzica Indiei şi pictura Chinei. Motivele pentru care occidentul secolului nouăsprezece nu a renunţat în practică la concepţia sa egocentrică despre artă au fost că tradiţia era atît de adînc înrădăcinată, că muzica indiană şi pictura chineză erau cunoscute numai cîtorva foarte puţini specialişti; că în toate privinţele imperialismul colonialist determina atitudinea europenilor faţă de restul lumii. Lumea „contemporană" nu a luat fiinţă înainte ca secularizarea să fi devenit destul de consolidată, înainte ca tradiţia, cîndva atît de înrădăcinată, să se fi înclinat în faţa logicii irezistibile a secolului douăzeci şi înainte ca era imperialismului colonialist să se fi încheiat. Înainte de instalarea erei contemporane, arta nu a

fost prețuită ca artă, nici nu a ajuns să cuprindă toate lucrările produse în orice parte a globului și în orice vreme, de orice cultură. Azi nu mai există, în occident, contradicții între a nu accepta religia congoleză și între a recunoaște totuși că măștile rituale create în această țară au înaltă valoare artistică. Motivul: valoarea estetică este azi stabilită, în occident, ca o categorie separată de religie.

Există totuși o deosebire între a recunoaște valoarea măștilor congoleze și între a le crea. Aceasta este probabil impresia predominantă, inevitabilă, pe care o are oricine le vede în realitate — de pildă în Muzeul de Artă Congoleză de la Bruxelles. Oamenii care le-au confecționat au considerat că măștile posedă putere magică — fără să considere însă că au o valoare artistică deosebită. Pe de altă parte, oamenii care consideră că măștile au o valoare artistică deosebită nu ar putea să producă asemenea plăsmuiri pline de vigoare. În Congo, creativitatea artistică; în Belgia, apreciere a artei. Cei care creează arta nu o prețuiesc. Cei care o prețuiesc nu creează. Contrastul acesta nu se limitează la Congo și Belgia, ci există și între Belgia secolului cincisprezece și Belgia secolului douăzeci. Pe scurt, pentru vremurile actuale o *Pietà* de Van der Weyden nu e altceva decît artă, exact în aceeași măsură în care artă se cheamă și *Jucătorii de cărți* ai lui Cézanne. Pentru Van der Weyden tabloul lui era aproape sigur în primul rînd o *Pietà* înainte de a fi artă. Iată de ce e minunată acea *Pietà*.

În toate tablourile pictate pe această temă (*Pietà*) în Europa medievală, precum și în reprezentările Bodhisattva din perioada celor șase dinastii, în China, erau reunite sistemele de valori proprii societăților respective, precum și sistemele de valori proprii artistului. Tema era mai degrabă procurată de societate decît inventată de artist. Artistul își exercita stilul mînuind temele pe care i le oferea societatea. Stilul e realizat de individ, dar în același timp transcende

individul. Putem considera că atît stilul gotic cît și stilul predominant sub regnul celor șase dinastii au dăinuit timp de cel puțin trei secole. În cursul perioadelor despre care am vorbit, artistul își desfășura personalitatea în limitele unor teme date și în limitele unui stil dat. Dar desfășurarea personalității nu era țelul pe care-l urmărea. Iată de ce nu știm cum se numeau nici marele pictor căruia i se datorează *Pietà* de la Villeneuve nici marele sculptor care a creat capul de Buddha aflat în regiunea Wei nordică. Azi însă nu există în artă un teren comun pe care să se întîlnească sistemul de valori propriu societății și sistemul de valori propriu artistului. Secularizarea culturii într-o societate burgheză a adus cu sine un proces de izolare a culturii, sau cel puțin a artei. Cum, pe de o parte, a cîștiga bani a devenit un interes primordial în societate, artistul și-a creat o microsocietate de artiști (și de iubitori ai artei) în care arta înseamnă un scop în sine. Începută în saloanele literare și în micile localuri pariziene, mișcarea s-a extins din Montmartre la malul stîng al Senei și s-a plasat pe fondul unei serii de fenomene care s-au extins de la Greenwich Village pînă la universul literar și artistic al orașului Tokio. „Seria de fenomene" menționate e reprezentată în mod rezumativ de alienarea artistului în societatea burgheză. Claia de păr a artistului, deosebirea de înfățișare între un literat și un funcționar de bancă reprezintă fără îndoială o manifestare superficială a acestei alienări. Artiștii Italiei renascentiste nu erau neapărat nepieptănați, nici literații francezi de pe vremea domniei lui Ludovic al XIV-lea nu arborau întotdeauna o îmbrăcăminte excentrică. Discordanța între artist și societate a început odată cu romantismul, odată cu secolul nouăsprezece, odată cu societatea burgheză. De atunci, societatea și artistul s-au îndreptat în direcții diferite. Societatea nu-i mai procură artistului contemporan temele. Artistul și le alege singur. Pictează un măr sau își pictează consoarta — pictează orice, dar nu pe Sfînta Fecioară. Ba tre-

buie chiar să-şi aleagă un stil propriu. Se ştie că a existat un număr de mişcări distincte în lumea artistică a Parisului de la impresionism încoace — suprarealism, cubism, fovism şi alte noi încercări apărute la intervale de aproximativ zece ani. Admiţînd chiar că s-a realizat un important pas înainte pe linia de progres a schimbărilor sociale, nimic nu se compară cu cele trei sute de ani de stil gotic şi cu cele trei sute de ani de stil specific erei celor şase dinastii. Azi, artistul trebuie să-şi creeze şi stilul; linia contemporană a trebuit, adică, să-şi îndrepte atenţia în mod preponderent asupra manifestării individualităţii.

Această manifestare nu poate însă constitui în sine ceea ce se cheamă artă. A crea artă înseamnă a crea forme noi. Artiştii contemporani, înstrăinaţi de societate, sînt obligaţi să creeze o lume nouă, altă societate decît cea în care trăiesc, o lume întemeiată numai pe individualitate. Descrierea realistă a vieţii nu e posibilă azi din cauză că lumea creată de artist trebuie să fie cît se poate de deosebită de lumea adevărată. Realitatea nu are rost decît ca armă folosită de critică şi de acuzare, în cazul artei o asemenea armă implicînd o *deformare* care exagerează ceea ce e urît şi rău în lume. Această stare de lucruri nu e nici modă trecătoare nici produsul fanteziei unui artist sau al altuia. Atîta vreme cît sistemul de valori propriu artistului şi sistemul de valori propriu societăţii nu coincid, atîta vreme cît artistul e rupt de societate, nu pare probabil ca această situaţie să se schimbe.

Ceea ce e numit „pictură abstractă" nu e altceva decît expresia voinţei artistului de a crea o lume complet diferită de lumea pe care o vedem în jurul nostru zi de zi. Pentru acelaşi motiv fundamental, pictura figurativă este însoţită de o deformare totală. Deformarea nu e nici descrierea unei lumi care nu a existat niciodată sub o astfel de formă (ca la Rouault), nici înfăţişarea răului din lume (ca la Dubuffet). Nici nu se aplică numai domeniului picturii. Pe de o parte, *Jeanne d'Arc au*

bûcher[1], de cealaltă parte *Woyzeck*[2]. Pe de o parte *Iosif și frații săi*[3], de cealaltă *Felix Krull*[4]: problema esențială pe care o pune arta contemporană nu e constituită de întrebarea dacă această artă e abstractă sau nu, dacă e realistă sau nu, ci de faptul că arta nu acceptă societatea așa cum e. Nu e vorba de faptul că, în această societate, cultura a fost secularizată. Nici numai faptul că dorința de îmbogățire și de confort material a devenit centrul interesului general. Societatea a fost organizată și tehnologizată. Organizarea îl copleșește cu totul pe individ, iar tehnologizarea îl învață în mod metodic cum să gîndească. Totuși, acest fel de instruire nu oferă cheia pentru crearea unei metode. Instruirea creativă poate duce la progrese tehnologice, dar tehnologia nu pare în stare să ducă la o gîndire creativă, cu atît mai puțin la artă.

Totuși, încercînd să elimine „societatea" din activitatea lui creativă, artistul tinde să elimine totodată și elementele care constituie domeniul altor arte. Ceea ce urmărește prin încercarea de a înlătura „societatea" este să creeze o lume diferită de societatea în care trăiește și să folosească acest produs cu caracter diferit ca mijloc de a ocroti valoarea artistică a propriei lui opere; dacă nu ar simți că opera lui e în pericol, artistul nu ar face niciodată un efort conștient de a se rupe de societate. Cînd simte însă că valoarea lui artistică e periclitată, e firesc ca artistul să devină mai sensibil la armonia internă și la organizarea operei lui. Armonia internă și organizarea unei opere ajung să fie strîns împletite prin îndepărtarea tuturor elementelor care nu sînt necesare acelei arte (care sînt deci accidentale). Poetul îndepărtează din poemele lui tot ceea ce nu e poetic; arhitectul suprimă din aspectul edificiilor

---

1. *Ioana pe rug*, oratoriu a cărui muzică e compusă de Arthur Honegger pe textul lui Paul Claudel. (N. Tr.)
2. Lucrare muzicală de Alban Berg după drama lui Georg Büchner. (N. Tr.)
3. Roman de Thomas Mann. (N. Tr.)
4. Roman de Thomas Mann. (N. Tr.)

lui tot ceea ce nu e propriu-zis arhitectural; pictorul elimină din tablourile lui ceea ce nu este „pictural" — orice, de pildă, e „tridimensional" sau ceea ce e literar. Toate acestea explică logica tendinței către „poezia pură", „arhitectura pură", „pictura pură". Tocmai o asemenea tendință s-a exprimat în perioada sfîrșitului secolului nouăsprezece și începutul secolului douăzeci.

Poetul francez Mallarmé a încercat să epureze poezia eliminînd din ea elementele prozei. Elementele „prozaice" se găseau, de pildă, în funcția de simbol a cuvintelor. Căutarea funcției pur poetice a cuvintelor implica încercarea de a mînui cuvintele nu ca pe niște simboluri, dar ca pe niște obiecte (așa cum e folosit uleiul în pictură, așa cum sînt folosite sunetele în muzică). Mallarmé a încercat să realizeze în opera lui eliberarea cuvintelor de funcția lor simbolică. Din păcate însă cuvintele — chiar și în volumele de versuri ale lui Mallarmé — nu pot să nu păstreze într-o anumită măsură înțelesul pe care-l au în proză. Poetul a încercat ceva ce era în fond imposibil; și era de așteptat ca Mallarmé să se cufunde în ceva care semăna a tăcere. Dealtfel, elementul de proză reprezintă trăirea noastră de zi cu zi; astfel, urmărirea unei trăiri pur „poetice" înseamnă în mod necesar a lipsi lumea poeziei de roadele acestor trăiri de zi cu zi. Întîi sînt îndepărtate toate restricțiile sociale, apoi emoțiile care nu se pot scutura de sub apăsarea restricțiilor impuse de societate așa încît, în cele din urmă, actul însuși al versificației rămîne să constituie singura temă a poeziei. Toate poemele lui Mallarmé sînt, într-un sens, „*art poétique*", și nu pot duce decît la tăcere. A urmări crearea unei poezii pure a dus, în mod inevitabil, la negarea poeziei.

În domeniul picturii, Mondrian a încercat ceea ce a încercat Mallarmé în domeniul poeziei. Se simte, în versurile lui Mallarmé, exercitarea unei tenacități care depășește probabil orice manifestare de acest gen la poeții secolului nouăsprezece, predecesori ai lui Mallarmé, și se mai simte

și prezența unei inteligențe fine care nu ar admite

nici cea mai vagă urmă de sentimentalism (care, cu alte cuvinte, nu se baza pe accidental). Dacă reluăm în considerare cronologică opera lui Mondrian, ne dăm seama de o dramă spirituală pe care am putea-o numi înspăimîntătoare. Încercarea de a debarasa pictura de orice element nepictural (neesențial) începe cu îndepărtarea iluziei optice care face o suprafață bidimensională să pară tridimensională. Forma și culoarea sînt despuiate de funcția lor simbolică și tratate pur și simplu ca obiect. Cu alte cuvinte, singurul conținut specific picturii pure este o combinație de linii, suprafețe și culori *per se*[1]. Dacă linia, suprafața, culoarea sînt reduse la elementele lor esențiale — liniile drepte, cu suprafețele pe care le creează, și culorile primare — se ajunge la concluziile lui Mondrian. Mondrian nu s-a gîndit de la început la această soluție; prima lui tentativă a fost ceea ce părea un peisaj figurativ, prezentat în stil expresionist, și pictorul a parcurs o cale lungă înainte de a ajunge în cele din urmă — sau mai curînd înainte de a fi silit să ajungă — la această concluzie. Ultimele lui lucrări împart o pînză dreptunghiulară printr-un număr de linii drepte, negre, aflate la distanțe neregulate, așezate și vertical și orizontal, iar dreptunghiurile astfel create sînt umplute cu galben, roșu, albastru și alte culori relativ simple. Rezultatul nu prea poate fi numit „pictură". S-ar părea că oricine ar putea face fără dificultate o pictură asemănătoare (care ar fi însă numai în mod superficial similară, și nu întocmai aceeași; nu e foarte greu să deosebim un Mondrian de diverse imitații), iar ca urmare au apărut o serie de picturi care i-au imitat stilul. Mondrian a înlăturat pe rînd foile de ceapă (simbolizînd pictura printr-o ceapă) și, după ce a procedat astfel, a rămas cu miezul care nu conținea nimic. A lua drept model un miez aproape inexistent reprezintă culmea absurdului. A înțelege pentru ce a eliminat atîtea straturi de foi — sau pentru ce a fost silit să le elimine — înseamnă a înțelege

[1] În sine. (În italiană în original).

pentru ce e Mondrian un mare pictor. A înțelege pentru ce e Mondrian mare e a înțelege pentru ce e mare Mallarmé, și a-i înțelege pe Mondrian și pe Mallarmé este totuna cu a înțelege logica internă nu numai a picturii moderne, nu numai a poeziei moderne, dar și a artei moderne în general.

Arhitectul german Gropius a pornit la purificarea arhitecturii pe calea mișcării Bauhaus. După spusele lui Gropius însuși, această mișcare tinde nu numai către funcționalism dar și către crearea unui spațiu arhitectural nou. Opera creativă cere o viziune bazată pe imaginație; această viziune e diferită de la arhitect la arhitect și clădirile concepute de Gropius erau, într-adevăr, diferite de cele concepute de Le Corbusier sau de Wright. Totuși, dacă vedem alături o clădire în stil „baroc și o clădire modernă, într-un oraș european, putem distinge imediat care sînt caracteristicile generale ale arhitecturii moderne. Arhitectura modernă e produsul unor necesități structurale și nimic mai mult. Sau, mai curînd, respinge orice ornament care nu ar face corp comun cu edificiul. Acest lucru nu s-a petrecut, desigur, din întîmplare, ci a fost rezultatul unei urmăriri conștiente a caracterului pur arhitectural pe care au pus-o în practică arhitecții moderni. Urmărirea poeziei pure sau a picturii pure a fost, precum am văzut, asemănătoare curățirii foilor de ceapă, dar urmărirea arhitecturii pure nu a fost neapărat același lucru, în vigoarea unui motiv temeinic. În vreme ce pictura sau poezia constituie scopuri în sine, arhitectura a slujit întotdeauna unui scop aflat dincolo de limitele ei. Nu poate exista „arhitectură pentru arhitectură". Arhitectură înseamnă locuințe sau galerii de artă sau săli pentru întruniri. Deosebirea fundamentală între pictura secolului cincisprezece și pictura modernă e că prima transcende pictura, în vreme ce aceasta din urmă constituie propriul său țel. Astfel, calea către pictura pură a fost calea care a dus la pînza goală. Nu există însă o asemenea deosebire fundamentală între catedrala din Reims și Muzeul Guggenheim din New York.

Literatul care a scris proză nu s-a angajat — și nici nu ar fi putut să se angajeze — pe calea urmată de poet, de pictor și de arhitect. O poezie pură e, cel puțin, de conceput. „Proza pură" e cu totul de neconceput, într-atît de strînsă e legătura prozei cu literatura și cu viața. Cînd literatul a înțeles că nu poate accepta sistemul de valori care e în vigoare în societatea lui, și cînd a devenit din ce în ce mai conștient de acest fapt — ceea ce reprezintă exact situația în care se află literatura contemporană — avea să se petreacă, în mod necesar, unul din următoarele fenomene: ori își stabilea propriul sistem de valori, fără să-i pese de societate, ori se concentra asupra activităților lui literare, propunînd societății alt sistem de valori. Un caz extrem al primului fenomen este un scriitor excentric cum e Kafka. Un caz extrem al celui de al doilea fenomen e scriitorul și filozoful Sartre, de pildă. Se poate spune că într-o societate seculară, burgheză, atît scriitorul catolic cît și scriitorul marxist aparțin celei de a doua categorii. În Europa secolului nouăsprezece, scriitorul nu era nici excentric nici filozof. Nu era nici catolic în sensul, să zicem, al lui Graham Greene, nici socialist în sensul în care e socialist Berthold Brecht. E adevărat că secolul nouăsprezece i-a avut pe Nerval, pe Kierkegaard și mai ales l-a avut pe Dostoievski. Dar aceștia au fost scriitori de factură modernă care din întîmplare au trăit în secolul nouăsprezece. Epoca în care au trăit nu i-a cunoscut cum se cuvenea. Excentricul e excentric pentru că ignoră cu totul convențiile societății burgheze, filozoful e filozof pentru că se află în urmărirea unor concepte universale care să depășească aceste convenții. Literatura contemporană e caracterizată de excentrici și de filozofi, ceea ce înseamnă în mod aproape cert că literatura contemporană transcende cultura tradițională a societății occidentale. Nu există stil internațional în literatură, dar în esență literatura contemporană manifestă o tendință universală unitară.

Considerînd acest tablou din punctul de vedere al foloaselor pe care le-a putut obține Japonia, e clar că nu numai Japonia s-a „deschis către lume", după al doilea război mondial. La mijlocul secolului nouăsprezece, cînd Japonia a început să imprime națiunii o deschidere pe plan comercial și tehnologic, arta și literatura occidentului erau încă „închise". Azi, în plin secol douăzeci, cînd Japonia vizează și pe plan intelectual o deschidere față de restul lumii, arta și literatura occidentului sînt și ele mult mai deschise. Nu există nici un motiv de a presupune că indigestia care i-a fost pricinuită Japoniei înainte de al doilea război mondial de introducerea unilaterală a culturii occidentale s-ar putea repeta ca rezultat al schimbărilor realizate în perioada postbelică. Ambele părți s-au schimbat prea mult pentru ca așa ceva să se poată întîmpla. Importanța faptului că și partea cealaltă s-a schimbat stă în raportul care există între acest fapt și universalitatea conceptului de artă. Odată ce s-a creat un concept universal, nu contează cine anume l-a creat: el aparține tuturor. Am acceptat această idee în domeniul științei și este aproape cert că, în anii care urmează, vom accepta aplicarea ei și în domeniul artei contemporane.

NOTĂ DE MULȚUMIRE

Doresc să aduc mulțumiri domnului John Bester, care a tradus din limba japoneză șapte dintre cele opt eseuri cuprinse în cartea de față (*Introducerea* și *Notele despre Sōtatsu* au fost scrise de autor în limba engleză); Lornei Price, de la University of California Press, doresc să-i mulțumesc pentru efortul depus, precum și doamnei Hilda Kato pentru valoroasele sugestii pe care mi le-a oferit pe cînd elaboram manuscrisul.

Mai multe persoane au avut amabilitatea să mă ajute obținînd fotografiile diferitelor lucrări de artă și permisiunea de a le folosi pentru ilustrarea acestei cărți. Datorez mulțumiri domnului Takasaka Tomohide, care a făcut el însuși trei fotografii (fig. 43, 44, 45) și a procurat numeroase altele din arhiva lui Iwanami Eiga; fotografilor Irie Yasukichi, Sakamoto Manshichi (fig. 12, 34, 35, 42); mulțumiri, de asemenea, Muzeului Național (fig. 6), Yamato Bunkakan (fig. 36) și Muzeului Gotō (fig. 35) pentru permisiunea pe care mi-au dat-o de a reproduce opere aflate în custodia lor.

LUCRĂRI CITATE

Alain. *Système des beaux-arts* (ed. nouv. avec notes), Paris, 1926.

Bréhier, Louis. *L'art chrétien, son développement iconographique, des origines à nos jours* (ediţia a 2-a), Paris, 1928.

Fenollosa, E. F. *Epochs of Chinese and Japanese Art*, vol. I, New York, 1963.

Focillon, Henri. *Art d'Occident* (ediţia a 2-a), Paris, 1947.

Vie des formes (ediţia a 2-a), Paris, 1947.

Gropius, Walter. *Scope of Total Architecture*, New York, 1962.

Kobayashi, Takeshi. „Fujiwara Jidai no Chōkoku", *Sekai Bijutsu Zenshō* (Heibonsha), XV, Tokio, 1954.

Kuno, Takeshi. *Nihon no Chōkoku*, Tokio, 1960.

Minamoto, Toyomune. „Kamakura Muromachi Jidai no Chōkoku", *Sekai Bijutsu Zenshū*, (Heibonsha), XV, 1954.

Mizuno, Seiichi. „Asuka Hakuhō Butsu no Keifu", *Bukkyō Geijutsu*, nr. 1, 1949.

Paine, R. T. and A. Soper. *The Art and Architecture of Japan*. Londra, 1955.

Ueno, Naoaki. „Kodai no Chōkoku", *Sekai Bijutsu Zenshū* (Heibonsha), IX, Tokyo, 1952.

Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (ediţia a 8-a), München, 1943.

Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung* (ediţie nouă), München, 1959.

Griechentum und Gothik, München, 1928.

Yashiro, Yukio. *Two Thousand Years of Japanese Art*, New York, 1958.

Redactor: ILEANA SOLDEA
Tehnoredactor: VIRGIL STRUGARIU
Bun de tipar: 3 XII 1982
Apărut 1982; coli de tipar 8,17; planșe 12
Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șos. Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România